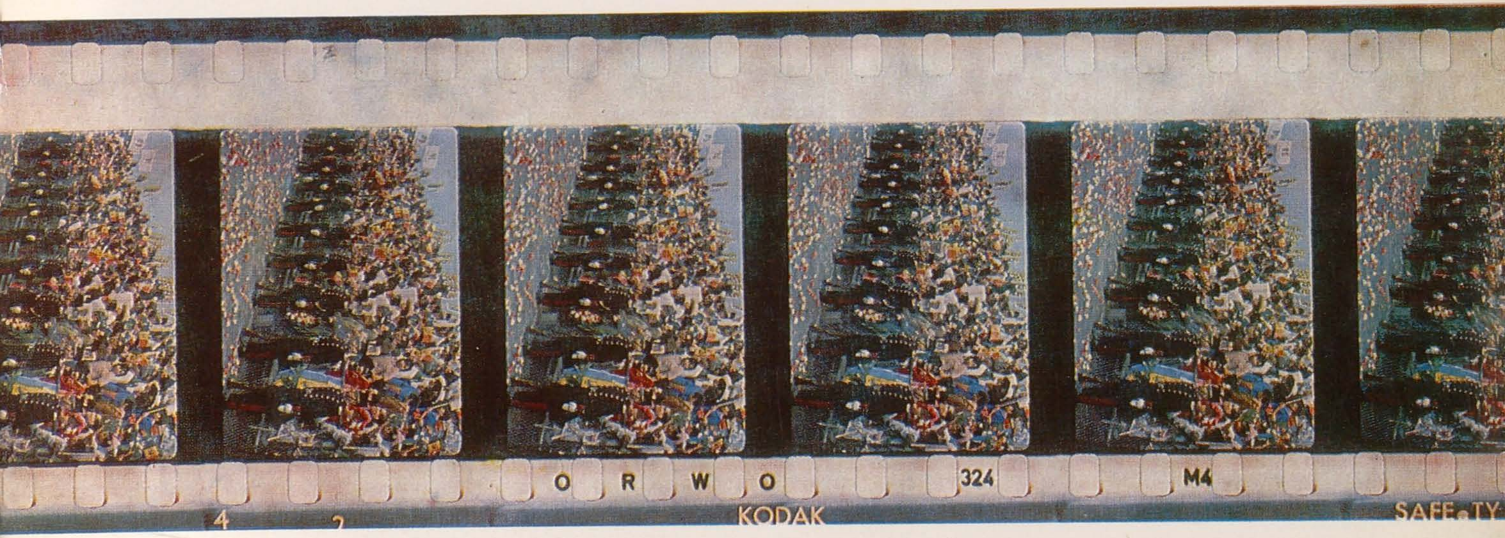
Secolul 20



PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

COPERTA I ȘI IV

Secvențe din vizita Președintelui Nicolae Ceaușescu și tovarășei Elena Ceaușescu în Mexic (film documentar realizat de Studioul «Al. Sahia»)

https://biblioteca-digitala.ro

Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Colegiul de redacţie:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JEBELEANU, ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, VASILE NICOLESCU, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ, ALEXANDRU BACIU, DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ŞEF

172-173

5-6 • 1975

SUMAR

MEXIC

AFIRMAREA UNEI IDENTITĂŢI SPIRITUALE

SECOLUL 20: *Punţile cunoaşterii şi prieteniei* • 7
VASILE NICOLESCU: *Zbor deasupra fulgerelor* • 11
CARLOS FUENTES: *Mexicul şi recucerirea Utopiei*, eseu, în româneşte de Andrei Ionescu • 19
ANDREI IONESCU: *Repere în proza mexicană* • 34
CARLOS FUENTES: *Linia vieţii*, nuvelă, în româneşte de Cristina Isbăşescu-Hăulică • 36
JUAN RULFO: *Ziua cutremurului*, nuvelă, în româneşte de Andrei Ionescu • 47
EMILIO CARBALLIDO: *Apariţiile diavolului*, roman, fragment, în româneşte de Odette Mărgăritescu • 55
Teatrul — artă a imediatului, interviu cu EMILIO CARBALLIDO • 64
MANUELA GHEORGHIU: *În bătaia de inimă a prezentului* • 67

CANDOARE ŞI SARCASM

INCURSIUNI ÎN FENOMENUL ARTISTIC POLONEZ

WITKIEWICZ — FERTILITATEA PARADOXULUI

RODICA CIOCAN-IVĂNESCU: *Cazul Witkiewicz sau după douăzeci şi cinci de ani* • 76

https://biblioteca-digitala.ro

STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ: *Într-o casă de ţară*, piesă de teatru, fragment, în româneşte de Dragoş Vrânceanu • 81
EPISTOLAR WITKIEWICZ, în româneşte de Rodica Ciocan Ivănescu • 100

CULTURA SPECTACOLULUI ŞI ORIGINALITATEA POLONEZĂ

GEO ŞERBAN: *Brelan de aşi. «Secolul 20» la Varşovia.*
Mărturii despre teatrul polonez: KAZIMIERZ DEJMEK, IOSEF SZAJNA; ANDRZEJ WAJDA, TADEUSZ KANTOR, în româneşte de Tea Preda • 126
ANCA ARGHIR: *Spectacolul în serviciul imaginii. Tadeusz Kantor în atelier şi pe scenă* • 134
GETA BRĂTESCU: *Un scenograf polonez la Bucureşti. De vorbă cu Krzysztof Wejman.* • 138

« Cine uită nu merită »
Teatrul — replică justiţiară la infernul nazist

Ilustraţii din spectacole contenporane poloneze

O POETICĂ A DISTANŢĂRII LUCIDE

TADEUSZ ROŽEWICZ: *Naşterea unui nou poem*, *Încearcă*, *Poveste despre femeile bătrîne*, *Moartea micului burghez*, *Nimic*, *În teatrul umbrelor*, *Mărturisire*, *Jocuri*, poeme, în româneşte de Irena Harasimowicz • 143
ŞTEFAN AUG. DOINAŞ: *Note despre poetica lui Rožewicz* • 150

MOMENTE SEMNIFICATIVE DIN OPERA DE TRADUCERE A LITERATURII UNIVERSALE

Literatura de idei: MONTAIGNE (de Irina Mavrodin), VICO (de Smaranda Bratu Stati), D'HOLBACH (de Gabriel Liiceanu), DOAMNA DE STAËL (de Irina Eliade), HEGEL (de N. Steinhardt), SAINTE-BEUVE (de Alexandru Paleologu), EMERSON (de Horia Florian Popescu), ORTEGA Y GASSET (de Victor Ivanovici), T. S. ELIOT (de Lidia Vianu), ALAIN (de Alexandru Paleologu), GUNDOLF (de Geo Şerban), AUERBACH (de V. Nemoianu) • 153

•

BARBU BREZIANU: *Brâncuşi*, în limba engleză, fragmente • 176

PREZENŢE ROMÂNEŞTI

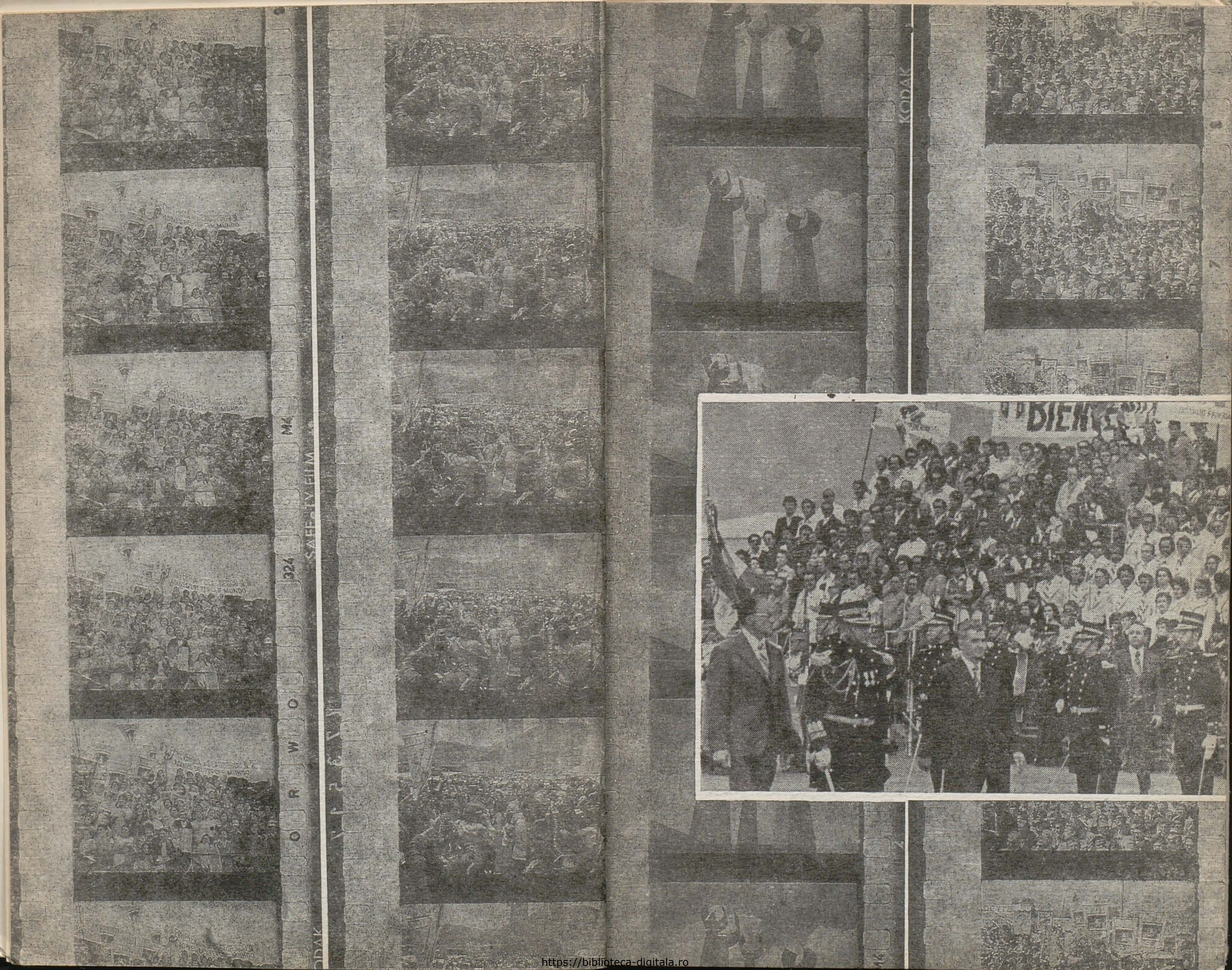
Prima expoziţie a unui român în Mexic; Manifestări muzicale româneşti în lume • *188*

Imagini din documentarul realizat de Pantelie Tuţuleasa pentru Studioul Al. Sahia», cu prilejul vizitei Preşedintelui Nicolae Ceauşescu şi a tovarăşei Elena Ceauşescu în Mexic (coperta şi p. 3—6)

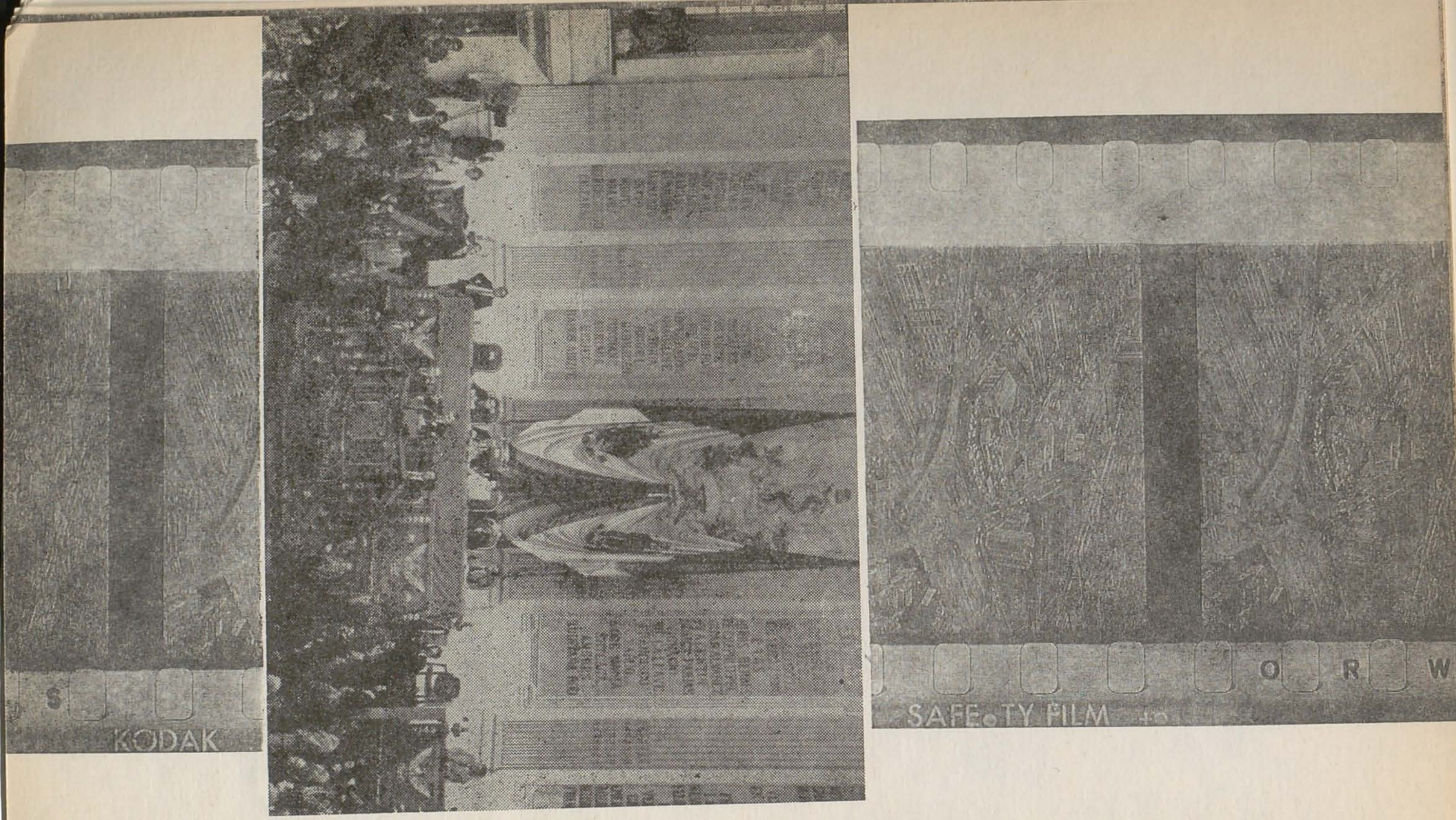
https://biblioteca-digitala.ro

MEXIC 1975

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



Primirea oficială a Președintelui Nicolae Ceaușescu și ședința solemnă a Parlamentului (două imagini Agerpres)

https://biblioteca-digitala.ro

PUNȚILE CUNOAȘTERII ȘI PRIETENIEI

Pe linia preocupării sistematice din ultima vreme de a situa fenomenele literare într-o perspectivă mai amplă decît tradiționala viziune europocentristă (care suferă de un orgoliu excesiv și nu poate duce în ultimă instanță decît la o izolare sterilă), revista *Secolul* 20 încearcă în acest număr o nouă apropiere de universul literar mexican, după cîteva incursiuni întreprinse în ultimii ani în lumea Americii Latine. Contactele pe care le prilejuiește cu alte spații culturale ale planetei, altădată ignorate, își vor dovedi neîndoielnic rodnicia.

Interesul trezit de vizita oficială de prietenie făcută recent în Mexic de președintele Nicolae Ceaușescu a constituit pentru noi un prilej fericit de a ne îndeplini o datorie mai veche: familiarizarea cititorului român cu unele aspecte ale atît de complexei și pasionantei spiritualități mexicane.

În cursul amplelor convorbiri purtate de șefii statelor român și mexican, desfășurate într-o atmosferă de caldă cordialitate și înțelegere reciprocă, au fost relevate afinitățile de limbă și cultură dintre cele două țări, precum și marile similitudini în aprecierea evoluției evenimentelor contemporane care au făcut posibilă adoptarea unor documente bilaterale de o excepțională importanță pentru relațiile de prietenie româno-mexicane. În cuvîntarea rostită la semnarea Declarației comune, președintele Nicolae Ceaușescu a subliniat importanța istorică a momentului, apreciind că « s-au deschis perspective minunate pentru o colaborare largă și rodnică între România și Mexic, în interesul ambelor popoare, precum și al cauzei destinderii și păcii internaționale ».

Pentru a ușura înțelegerea configurației cu totul speciale pe care a dobîndit-o cultura Mexicului, țară cu foarte vechi și foarte variate tradiții, rod al confruntării dramatice și al împletirii (încă nedesăvîrșite) dintre moștenirea europeană, în varianta ei spaniolă, și cea indigenă, am precedat paginile de proză selectate din opera unor scriitori reprezentativi (Rulfo, Fuentes, Carballido) de un amplu și pătrunzător eseu aparținînd lui Carlos Fuentes, în care sînt examinate lucid, în vederea valorificării lor actuale, tradițiile culturale acumulate (și parțial uitate ori deformate) de societatea mexicană de-a lungul zbuciumatei sale istorii.

Rezervele imense pe care le oferă trecutul mexican pentru spiritul vremii noastre au fost surprinse adesea și este semnificativ faptul că trei dintre scriitorii cei mai caracteristici ai secolului al XX-lea, D. H. Lawrence, Malcolm Lowry și Antonin Artaud s-au simțit fascinați de Mexic și au ales acest loc de răspîntie a culturilor pentru a întreprinde căutarea ferventă a armoniei universale și a-și realiza aspirațiile de înnoire a omului. Investigația profundă a trecutului precolumbian are, la Artaud, darul de a scoate la lumină cîteva mari valori susceptibile de a intra într-o sinteză a viitorului.

Pășind pe urmele lui Artaud, Carlos Fuentes analizează deopotrivă moștenirea indigenă și cea europeană și încearcă să extragă

https://biblioteca-digitala.ro

un model propriu de dezvoltare, preconizînd o reformă politică și culturală de tip socialist, capabilă să depășească orice înstrăinare și să deschidă porțile libertății.

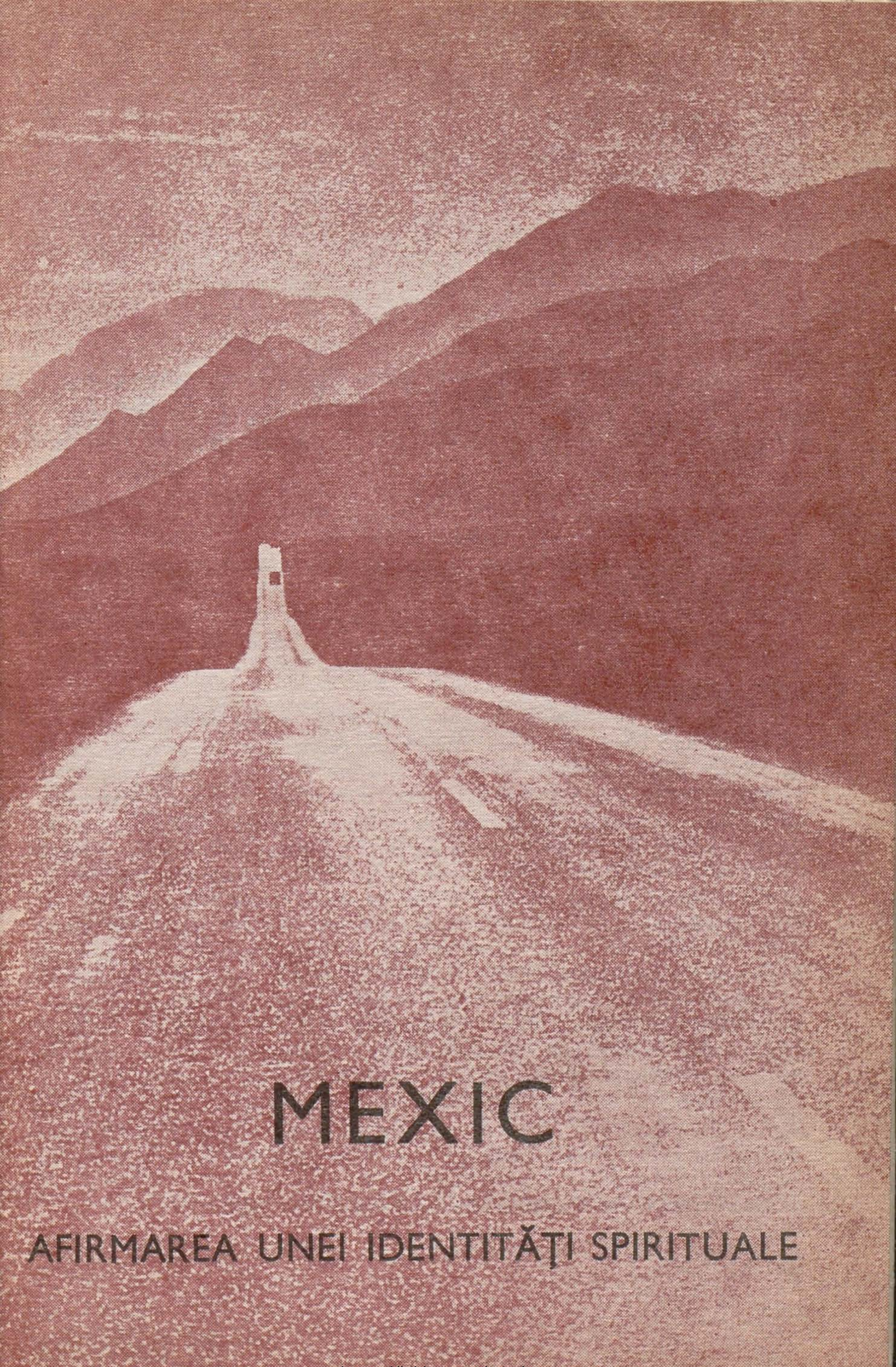
Constatînd îndurerat lungul șir de convulsii și mutilări petrecute în spațiul mexican, incontestabilele victorii parțiale ale omului urmate de tot atîtea frustrări și înstrăinări pe care le înregistrează istoria țării sale (brutala cucerire și colonizare spaniolă, apoi imitarea necritică a aspectelor materiale ale societății capitaliste), Fuentes își pune acut problema lumii moderne, convins că înfăptuirea oricărei revoluții autentice presupune o referire necesară la utopie. În viziunea lui Fuentes, Mexicul poate deveni, prin fuzionarea valorilor cuprinse de tradițiile sale mai vechi și mai noi, în urma unui serios efort de selecție, țara coexistențelor armonios echilibrate și a împlinirii idealurilor revoluționare.

Pentru realizarea acestor idealuri este nevoie înainte de toate de spirit critic. Fiindcă, spre deosebire de Grecia antichității, care era o societate deschisă și a putut să ajungă la înțelegerea istorică a schimbării și la sublimarea ei tragică, lumea indigenă mexicană era o societate închisă, caracterizată printr-o absență totală a criticii, populată de mituri și fapte eroice, dar nu și de tragedii. Cînd Mexicul indigen, remarcă Fuentes, a cunoscut tragedia, în momentul cuceririi violente de către spanioli, era prea tîrziu; confruntarea cu lumea exterioară reprezentată de conchistadori a echivalat cu moartea. De aceea recuperarea spiritului care însuflețește utopiile renascentiste trebuie să însemne pe de o parte reluarea unei vechi tradiții indigene, care așează valorile comunității mai presus de cele ale puterii suveranului, iar pe de altă parte deschiderea spre o serie de valori specifice culturii europene din perioada antichității și refuzate pînă acum culturii mexicane, și anume valorile tradiției grecești, care este o tradiție a tensiunii dintre schimbare și permanență. S-ar putea realiza astfel o mare sinteză înnoitoare, care ar reuși să păstreze contribuția culturii indigene, actualizînd-o și universalizînd-o prin încorporarea la marea tradiție revoluționară europeană; cultivînd așadar moștenirea prehispanică în termenii culturii universale.

Conștient de valoarea excepțională a tradițiilor țării sale, Fuentes depășește complexul provincialismului care a afectat de atîtea ori viziunea intelectualilor din țările de « rangul doi » în ierarhia dezvoltării materiale și afirmă cu mîndrie că în lumea de astăzi « toți sîntem centrali fiindcă toți sîntem excentrici » sau, așa cum spune compatriotul său, poetul și eseistul Octavio Paz, mexicanii se pot considera contemporani cu toți oamenii și deopotrivă cu ei îndreptățiți și datori să contribuie la cucerirea libertății prin apărarea și făurirea valorilor. Iar pentru a deschide perspectiva libertății este nevoie de îmbinarea strînsă a spiritului critic cu imaginația creatoare.

Drum peste Sierra Madre ▶

https://biblioteca-digitala.ro



MEXIC

AFIRMAREA UNEI IDENTITĂŢI SPIRITUALE

https://biblioteca-digitala.ro

ZBOR DEASUPRA

Amiază întunecată în patria soarelui, la San José.

Drumul către aeroportul capitalei costaricane l-am străbătut cu maşina timp de aproape o oră printr-o perdea groasă de ploaie tropicală. Înaintam lent, cu farurile aprinse, plutind cu înverşunare pe apa suspendată a şoselei, trăind senzaţia străpungerii unei cascade peste care se prăbuşise o cavalcadă de nori. Plantaţiile de cafea şi cacao, frunzişurile de bambus, ciorchinii bananierilor apăreau rareori şi atunci ireal de verzi prin masa lichidă a diluviului.

Avionul a ţîşnit ca o săgeată deasupra norilor. Fîşîitul de folii metalice al coloanelor de aer înăbuşea trosniturile bizare, inexplicabile pentru mine, ale avionului înghiţit sau absorbit uneori de guri ale vidului, zvîrlit alteori în sus, de curenţi, ca o minge. Pluteam peste galaxii de nori feeric apocaliptici, ordonaţi într-o geometrie nestatornică. Pluteam decantînd impresii costaricane, sau panameze, impresii imediate ale zborului deasupra abisului sau mă îngrijoram de perspectiva, deloc comodă, a acestei traiectorii care îmi părea fără sfîrşit. Trecusem deja peste Lago de Nicaragua şi înaintam spre nord către tărîmul muntos al statului El Salvador. Escală tehnică la San Salvador. Tehnicieni ai aeroportului cu siluete colorate de cosmonauţi de vitrină sau dintr-un muzeu de ceară al văzduhului au adus cu mişcări rapide carburanţii necesari. Pe cît de tonică, de miraculoasă, de odihnitoare, a fost aterizarea — coline de stampă japoneză desenată fin, pelicula de verdeaţă care acoperea într-o ondulare aproape mioritică pînă şi casele — pe atît de abruptă şi neliniştitoare a fost decolarea. Deasupra norilor era o atmosferă de sfîrşit de zi. Se insinua în mine sentimentul unei amurgii cosmice. Unde sînteţi voi, mari înseataţi de absolut, voi care priviţi în absolut, Leopardi şi Eminescu, sau voi, mari alchimişti ai luminii, tu Turner, care ai mîngîiat această lumină obscură în « Luceafărul de seară » ? Stelele nu răsar, soarele nu există, dar n-a murit, întunericul abia se presimte. Universul îmi pare pentru o secundă ca o gură de peşteră în care lumina şi întunericul

---

Fragment din volumul în pregătire « Drum spre ţara condorului de foc »

https://biblioteca-digitala.ro

FULGERELOR

ezită să mai lupte. Disputa e prin învăluire simultană, prin îmbrățișare și amestec. Dar noaptea e totuși noapte. Ea are pecețile și taina ei. Din cerul amurgit al Guatemalei ne îndreptăm spre Ciudad de Mexico. Cerul e spuzit de stele, dar sub avion, pe măsură ce înaintăm deasupra pămîntului vechilor azteci, norii se aprind pe porțiuni uriașe. Văzuți de sus, par guri de vulcani în plină fierbere. Fulgerele n-au nici încremenirea lungă din visul poetului dar nici aprinderea scurtă care îngheață sîngele. Spectacolul parcă e rezultatul unei îndeletniciri aeriene a străvechiului zeu al focului, Xiuhtecutli, înfățișat ca un colibri de culoare albă plutind gigantic peste rîpele incandescente de aburi. Aterizarea trebuia făcută obligatoriu printre fulgere sau era oricum nevoie de un coridor mai « accesibil » prin straturile dense, de ceață electrizată ale norilor. Străpungerea s-a petrecut însă pe nesimțite și de unde lăsasem deasupra un cer înstelat, am trăit brusc un sentiment nefiresc de răsturnare, de cădere în alt cer: Ciudad de Mexico era mai înstelat decît cerul. Erau stelele pămîntului, constelațiile unui tărîm ivit din legendă.

Înaintînd în coborîre avionul parcă se retrăgea din fața talazului de stele care urca hemisferic la orizont. Jocul de-a coborîrea deasupra acestei vetre de lumini a durat aproape o jumătate de oră. A fost pentru prima oară cînd, după aproape șapte zile de primă experiență a cerului, puteam, în sfîrșit, să privesc mai cu îndrăzneală, în jos, puteam privi pămîntul, pămîntul oamenilor. Nu-mi ascundeam totuși amărăciunea că în ultima parte a zborului uitasem să-mi sincronizez mental reprezentările, sentimentele sau informațiile de mitologie și istorie cu locul «ruinurilor» — aflate la numai cîțiva kilometri sub mine — ale vechilor azteci, tolteci, olmeci, totomaci sau chichimeci. Există însă un sentiment al deșertului în cer ca și pe pămînt. Sînt pustiuri de azur ca și pustiuri de nisip și în care dacă te afli ființa exterioară este mai puțin ceea ce este în mod obișnuit. Chiar dacă ai acest sentiment numai pentru cîteva secunde, astrele ațipesc și ele.

https://biblioteca-digitala.ro

Vocile și magnetismul lor dispar într-un fel de rabiosa ausencia *(turbată absență). Dispar însă pentru că sînt* vizibile. *E sentimentul ce l-a trăit cu superioară și totuși reconfortantă deznădejde Antoine de Saint-Exupéry în « Scrisoare către un ostatic » : « Et comme le désert n'offre aucune richesse tangible, comme il n'est rien à voir ni à entendre dans le désert, on est bien contraint de reconnaître, puisque la vie intérieure loin de s'y endormir s'y fortifie, que l'homme est animé d'abord par des sollicitations invisibles. L'homme est gouverné par l'Esprit. Je vaux, dans le désert, ce que valent mes divinités ». Absența mea era precipitată de neliniște și din neliniște ajunsesem la uitare. Zeitățile pustiului sideral, stelele, se metamorfozaseră în interioritatea mea în voci ale unui cer pe care îl purtăm în noi, întotdeauna și pretutindeni. Eram prins în plasa enigmelor tulburi ale propriei ființe izbindu-mă, de mine însumi, ascultîndu-mă și alungîndu-mă totodată. Formă a spiritului sau numai carne a lui uitasem totuși să comunic cu ceea ce se aflase în mod real, poate pentru cîteva ore, sub aripile « mele » de metal. Era Yucatan-ul, sau o margine a oceanului unde se scufundase Atlandida lăsînd din tragica și ireala — submersiune — așa cum cred unii — safirele civilizației Maya ? Nu mi se pare cea mai fantasmagorică dintre ipoteze ideea unui arheolog după care alfabetul grec ar fi fost un imn maiaș care povestea odiseea scufundării mitologicei Atlantida. Cînd mă gîndesc la tipurile de frumusețe* maya *reproduse de Eric Thompson în « Grandeur et décadence de la civilisation maya », specii de domnișoare Pogany ale aztecilor, cu capete ovale, cu frunțile pierdute într-o curbură « fuyante », cu ochii migdalați, cu bărbie ușor retrasă, cu ornamente de păsări și nuferi stilizați, nu mai mi se pare imposibilă sau cu totul de neluat în seamă observația că pe această* terra incognita, *așa cum sugerează și o sculptură din Chichen Itza, ar fi existat fire telegrafice.*

Așa dar unde eram, *în care punct al lumii mele lăuntrice mă găseam în timp ce zburam peste Yucatan, Teotihuacan, Palenque, El Tajin, Xochalco, Copaxn, Yaxchilan ?*

Luminile capitalei mexicane se grupau din ce în ce mai vizibil în constelații distincte. Marile sau micile avenide fluid fosforescente structurau geometria dificil variabilă a orașului. Nu deslușeam încă nimic din marile construcții Torer Latino-Americano, Catedral Metropolitana, Polyforum Siqueiros *(ilustra galerie de artă și cultură) sau fantasticul edificiu triunghiular din punctul urbanistic* Unidad Nonoaleo. *Nu deslușeam, privind mai în depărtare, nici conurile gigantice ale celor doi vulcani:* Popocatepetl și Femeia adormită *care străjuiesc Ciudad de Mexico. Vedeam în schimb scînteind șuvoaiele de automobile, mișcîndu-se în ritmuri anapoda, rotindu-se lent la răspîntii, săgetînd la centura orașului, împotmolindu-se în somnolența fumigenă a ambuteiajelor. Această agitație de minisculi licurici, această năucitoare foială de mașini forfecînd noaptea, stropind-o cu pete de jăratec, ucigînd-o ca s-o facă mai vie, asfixiind-o cu jeturi de gaze arse, nu e o lume de semnale pirosferice ale unui labirint al focului. Imaginea e o dizertație de semnale luminoase mai grăitoare decît orice statistică despre viața, ritmul, nevroza, bucuriile și civilizația tentacularei cetăți, zăvorîtă într-o căldare de munți. Mașinile hrănesc pînă spre miezul nopții marile abatoare, restaurante, piețe, magazine. Altele alunecă în afara orașului, fie pe marea autostradă Pan-american, fie pe diferite artere ca să se întoarcă înainte de zori. Se transportă carne de țestoase, pîine, animale, tone de creveți și stridii, banane, știuleți verzi de porumb și pepeni, ananas, cacao, fructe de papaya și rachiu de agave, conserve de tuna (fruct de nopal, un fel de cactus sălbatec). Sînt mașini care transportă sutele de mii de muncitori în schimburile de noapte, sînt mașini ale aeroporturilor sau ale marilor ziare ca* El Heraldo de Mexico, Excelsior, El Dia, El Nacional *culegînd ultimele știri, mașini care roiesc în jurul stadioanelor cu spectacole nocturne sau în* Glorieta Colon, *centrul financiar, în bulevardele* Insurgentes *sau* Reforma.

Coborîrea mult așteptată era numai pe jumătate coborîre: Ciudad de Mexico e la aproape 2500 de metri înălțime. Aerul e rarefiat ca la Quito. Dar aici, din cauza « in-

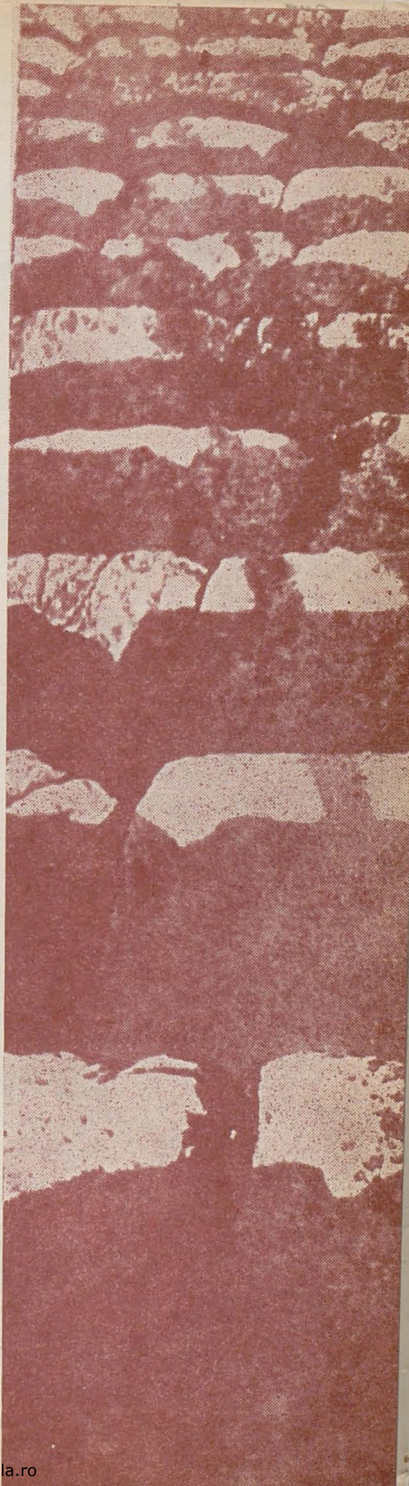
https://biblioteca-digitala.ro

teriorizării » geologice a orașului procentul ridicat de poluare face respirația și mai rea. Nu mi-am reprezentat niciodată acest drum ca pe odiseea unui fluture printre guri de vulcani. Constitutiv fragil, omul pătrunde și în craterul lor. Dar în prima noapte, noaptea de acomodare, tîrziu după orele 1, cînd nu mai știu care dintre cele șapte canale ale televiziunii transmitea o coridă, de oboseală, de emoție m-a cuprins o stare de moleșeală, aproape de leșin. Cu o naivitate pe care numai spaima o poate explica. am coborît brusc cele zece etaje ale hotelului El Diplomatico *de pe* Insurgentes sur *în speranța că la altitudinea mai joasă, de la baza clădirii, voi găsi gura de aer necesar.* Iluzie. Aerul *era același. Era aerul care m-a urmărit toate cele șapte zile: și în birourile Cinematecii mexicane — nu departe de marele stadion unde s-au desfășurat Jocurile Olimpice dinainte de München, — și în sălile Muzeului de artă modernă, și la Muzeul Național de Arheologie, în stația de metro săpată lîngă subteranele Palatului Național și în asurzitoarea atmosferă a trotuarului din fața catedralei metropolitane, în casele editoriale, în sălile de cinema, în grădina înflorită a ambasadei noastre sau în înțesatele autobuze. Dar pe cît era de inospitalier, de înăbușitor, de irespirabil aerul, pe atît era de caldă, superior umană, fraternă, inepuizabil afectuoasă, sensibilitatea gazdelor. O sensibilitate și un stil neasemuit al căldurii în comunicare. Frigid delicat, în absența lui, surîsul pietonului francez ar părea aici semnul rebarbativ al unei civilizații mortificate, crepusculare, de roboți ai unei planete necunoscute. Viața străzii e convulsivă și sub lumina aburoasă a unui soare abia zărit și care uită să apună, pe o zăpușeală care nu e chiar zăpușeală, se consumă dramele mari și mici ale existenței. Copii de 5-6 ani fac reclamă unor mașinuțe vîjîind în zig-zag pe trotuare. Baloanele care propulsează mișcarea gîngăniilor colorate se desumflă cu un șuier infernal. Scrîșnete de scripeți lîngă sunete de orgă. Claxoane. Cozi nesfîrșite de sute de metri la taxiuri. Trec vînzători de hărți, de înghețată, de miez de pepene roșu, de sombreros sau ziare. E un vălmășag pe care nu l-am văzut nici la Lima și cu atît mai puțin la San José. Capete ușor mongoloide, cu epidermă pergamentoasă, capete de azteci, tăiate parcă în piatră, cu frunți ridate, cu gura încleștată într-o voință crîncenă de a învinge orice obstacol, indieni* chontali *amintind prin trăsături de tipuri incașe, cu priviri mistuitoare venind dinlăuntrul ființei, cu buze cărnoase, metiși cu accente morfologice hispanice. Intuiesc o simplitate de fond care șterge la primul contact contur*e*le și contrastele. Într-un autobuz supraaglomerat un aztec bătrîn cîntă la vioară. Bătrînul compune spontan, în cel mai pur stil aleatoriu. Melos folcloric, improvizație? Nimeni însă nu rîde. Ba chiar un fel de sfială pare că stăruie pe chipurile tuturor. Cîte un « pizzicatto » îmi smulge rar un zîmbet lăuntric. Dar pînă la urmă, rămîn și eu grav. Mă uit mai atent. Această umanitate surîde totuși, surîde cordial și încrezătoare. Convulsia e aici un semn al speranței. Mi-a plăcut, spre a lua pulsul acestui univers, să mă amestec, să mă pierd în îmbulzeala de neînchipuit a autobuzelor, a locurilor de trecere, mi-a plăcut să mă cufund în forfota unui magazin de discuri sau în fața unui spectacol de « piei roșii », desfășurat în plină stradă, lîngă o fîntînă sau la intrarea unui parc. Temperatura morală, oriunde aș privi aici, e a unei lumi, care, descoperindu-și cu tenacitate rădăcinile, intră tot mai adînc în istoria prezentă privind în viitor. E o medie a speranței. Un puls al visului anonim trăit cu ochii deschiși. Conștiința oricît de naivă, pur sentimentală sau argumentată istoric și sociologic, conștiința apartenenței afunde, imemoriale la o civilizație care a stabilit — oricît de ocult, oricît de tainic — un dialog cu astrele sau spațiile nevăzute sau a creat* Piramida Soarelui *și a* Lunii *de la Teotihuacan sau* calendarul aztec, *îndreptățește această temperatură spirituală, această privire în viitor. Psihologiile abisale, reflex al latențelor spirituale colective, modelatoare de mituri nu mai par atît de îndoielnice dacă le confruntăm cu monumentalitatea și colosalul artei aztece. Mexicul contemporan operează conștient și lucid în sensul « preluării » acestui energetism milenar și proiectării lui în fapte civilizatorii și de artă unice. Ne-a zguduit misterul coloși-*

https://biblioteca-digitala.ro

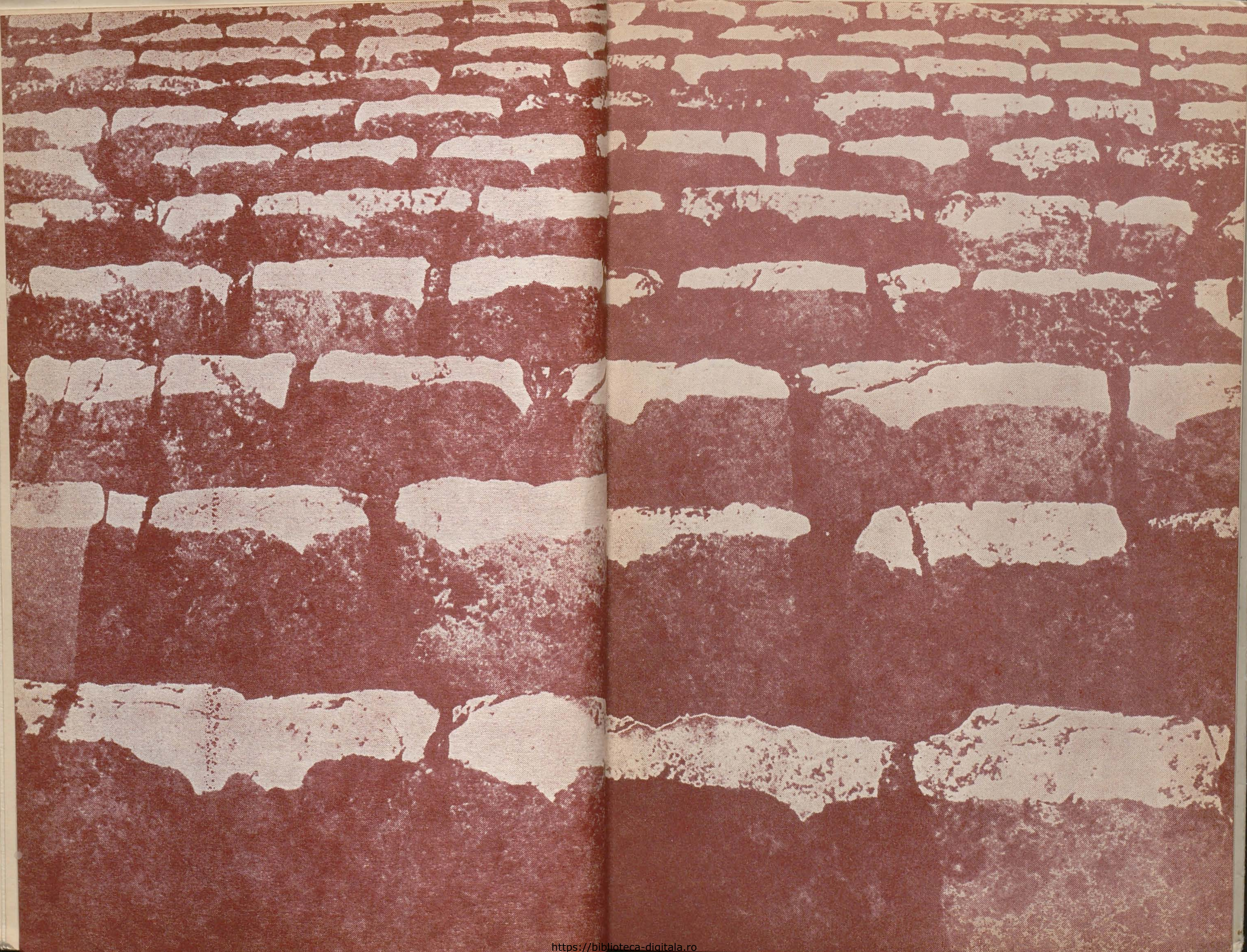
lor de la Bomarzo de lîngă Roma dar ştim încă puţin de capul gigantic de la San Lorenzo din Vera Cruz. Descoperim noi firide în piramidele egiptene dar ne « scapă » misterul, gesticulaţia cosmică a arhitecţilor Templului lui Quetzalcoatl sau cea delicat labirintică a celor care au zidit Templul Fluturilor de la Teotihuacan. Semnele încărcate de taină ale acestor creaţii au fost descoperite, descifrate şi reîntrupate de sculptorii şi mai ales de pictorii muralişti şi arhitecţii mexicani. Mexicul trăieşte această revelaţie a muralismului. Orozco nu s-a înşelat: pictura invadează, acoperă zidurile, casele. Pictura încarnează istoria, conştiinţa civică. Pictura e mitologie desfăşurată solar, în orizontul existenţei. Simbolică şi polemică, activă şi contemplativă, pictura întreţine un dialog permanent cu viitorul. Frust popular, naiv stilizat sau cu intruziuni de elemente fantastice, muralismul lui Diego Rivera triumfă în realismul panourilor « Visul săracilor » sau « Dominaţie colonială ». Miracolul muralismului mexican însă îl exprimă cu strălucire talentul lui Siqueiros. Privilegiul de a locui la o distanţă de aproape o mie de metri de Poliforum-ul acestuia m-a făcut să-l vizitez încă din prima noapte. Strada devenise aproape pustie. Doar zecile de restaurante concepute în cele mai diverse stiluri arhitectonice, care de care mai îmbietoare, mai aromitoare, mai feeric sau în « obscur » luminate, cu specific malayez, singaporez, chinez, indian, japonez etc. revărsau zumzete de instrumente muzicale necunoscute. Unele erau pustii dar iluminate. Altele adăposteau doi-trei clienţi amatori de solitudine. Atmosferă salubră de staţiune turistică europeană, violent contrastantă însă cu impresia din timpul zilei cînd totul se învălmăşeşte în fum şi zgomote. Construcţia lui Siqueiros, greu de descris, e o masă trunchiconică de proporţii uriaşe cu baza mare deasupra, o masă alcătuită din piepturi dreptunghiulare de corăbii, cu partea de sus înclinată în faţă sugerînd o rotire nesfîrşită de « comedie » cu lanţuri invizibile. La o primă impresie Polyforum-ul e o Capelă Sixtină de stradă, chiar de bîlci (în sensul grav al cuvîntului), de un expresionism halucinant folcloric. Privită mai de aproape, călcîndu-i pragul, construcţia e mai puţin retorică şi apare ca o grupare organică şi coerentă de spaţii funcţionale unde sînt integrate, sub diferite forme, arte vizuale şi auditive. Spectacol de lumină, sunet şi culoare, zidirea lui David Alfaro Siqueiros e un model irepetabil, sinteză plastică şi arhitectonică profund umană şi interumană: poţi asculta aici un adagio de Albinoni sau Alessandro Marcelo, Dixtuorul de Enescu sau Mica serenadă de Mozart, după cum poţi organiza o expoziţie Brâncuşi sau Pallady. Arborii, statuile, fîntînile arteziene, peretele rectangular dinspre bulevard, muzical prin sugestia de portativ infinit pe care o produce desfăşurarea de sigle metalice, compresate şi imprimate în piatră, toate acestea colaborează la impresia de structură deschisă a construcţiei, grav modernă, mediu al unei spiritualităţi năvalnice, eruptive, iritată de canoane şi dogme ca însăşi viaţa, ca însuşi visul.

https://biblioteca-digitala.ro



Semne gigantice în peisajul
mexican: trepte către un templu

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

CARLOS FUENTES

MEXICUL ȘI RECUCERIREA UTOPIEI

DE LA QUETZALCÓATL LA PEPSICÓATL

Pe zidurile coșcovite ale caselor de la țară din podișul mexican au fost lipite, cu o uimitoare regularitate, afișe cu reclame pentru Pepsi-Cola. De la Quetzalcóatl la Pepsicóatl: peste timpul mitic al indigenului se așterne timpul calendarului occidental, timpul progresului, timpul linear.

Pe ce căi a ajuns în Mexic acest timp nou? Collingwood, în cartea *Ideea de istorie*, amintește că Herodot vedea în divinitatea care ordonează cursul istoriei « o putere a cărei satisfacție constă în răsturnarea și învălmășirea lucrurilor ». Orice cultură apropiată de origini trăiește cu spaimă: datorită faptului că a cunoscut o catastrofă apropiată în trecut, se teme de un apocalips apropiat în viitor. Comunitatea elenică, extrem de recentă, vedea lumea ca o schimbare necontenită; ceea ce se schimba mai violent

https://biblioteca-digitala.ro

era viața omului; zeii se identificau cu spaima și cu schimbarea: Zeus sau trăznetul, Apollo sau ciuma, Poseidon sau cutremurele. Dar toate acestea sînt valabile și pentru comunitatea aztecă, întemeiată cu numai două sute de ani înainte de cucerire. Amintirea originii poate fi identificată cu teama de viitor: societatea aztecă, religia, politica și arta societății aztece sînt exorcisme, amînări ale catastrofei temute; la fiecare cincizeci și doi de ani, la împlinirea unui ciclu mai vast, tot ce a fost pînă atunci trebuie șters, negat, distrus ori acoperit de cele șapte piramide succesive din centrul ceremonial de la Cholula; oamenii sînt sacrificați pentru a amîna catastrofa; poeții cîntă pentru a aminti cît de scurtă este viața. Dar Grecia, așa cum observa Collingwood, se înfruntă și ajunge pînă la urma să se împace cu faptul că permanența este imposibilă: Grecia recunoaște necesitatea schimbării. Dacă pe de o parte cultura grecească încearcă să salveze substanța, esențialul din lumea necontenit schimbătoare, prin gîndirea lui Parmenide și a lui Platon, pe de altă parte înfruntă peripeția, recunoaște că lucrurile trec instantaneu de la afirmație la negație, de la o anumită poziție la contrariul ei, de la nimicnicie la grandoare, de la orgoliu la umilință, de la fericire la nenorocire: schimbarea, istoria și tragedia sînt nedespărțite. Afrodita distruge instantaneu orgoliul Fedrei și castitatea lui Hipolit: schimbarea istorică este acceptată, dar, în același timp, este salvată și umanizată prin forma tragică. De ce a putut Grecia să treacă de la mărturia schimbării la înțelegerea ei istorică și sublimarea ei tragică, iar Mexicul indigen nu? Poate fiindcă Grecia era o societate deschisă, pe cînd lumea indigenă mexicană era o societate închisă. Grecia a trebuit să pună la încercare propriile sale concepții înfruntînd exteriorul: Troia, Persia. Lumea asiatică, negînd Grecia și oferindu-i o confruntare, o silește să adopte o atitudine critică și autocritică. Mexicul se caracterizează printr-o absență completă a criticii în succesiunea războinică și imperială a lumii aztece: au existat fapte eroice și mituri, dar nu și tragedii. Cînd Mexicul indigen a cunoscut tragedia, era prea tîrziu: confruntarea cu lumea exterioară a echivalat cu moartea; lumea indigenă n-a avut timp pentru critică și autocritică; a pierdut dintr-o dată toate instrumentele culturii sale. Tradiția grecească, în schimb, este o tradiție a tensiunii dintre schimbare și permanență: rîul lui Heraclit se varsă în marea lui Parmenide, și în locul de vărsare strălucesc două insule: conștiința tragică și aspirația comunitară.

Sosirea culturii spaniole în Mexic a însemnat mai multe lucruri. Mai întîi, faptul că moștenirea originară a Greciei a apărut mutilată de moștenirea Romei; deschiderea spre schimbare s-a transformat la Roma în ideea de continuitate, și permanența a fost înlocuită de principiul legitimității: substanțialismul a triumfat asupra schimbării; numai ceea ce nu

https://biblioteca-digitala.ro

se schimbă poate fi cunoscut. Ideile romane de continuitate și legitimitate imperială sînt însușite de Spania deoarece convin propriului ei proiect imperial, și sînt conciliate cu moștenirea medievală: acest proiect trebuie să coincidă cu transcendența divină, cu proiectul divin care se impune lumii fără a consulta voința oamenilor.

Totuși, transportarea în Mexic a acestui organicism medieval ca suport al legitimității imperiale coincide cu revolta modernă a individualismului critic, pe de o parte, și cu utopismul colectiv, pe de altă parte. Cel dintîi își are rădăcinile romane și hispanice în stoicism și epicureism: reprezintă hotărîrea de a salva persoana umană și valorile sale în fața imposibilității de a transforma lumea înconjurătoare, și se află la originea unei atitudini constante a elitelor din America hispanică. Cel de al doilea își are rădăcinile în erezia medievală antiaugustiniană a lui Pelagius: dogma și viața nu pot fi împăcate decît prin intermediul libertății umane, agent direct al grației divine. Această orientare redeschide posibilitatea politică în cadrul comunității creștine; readuce în discuție problema orașului, a organizării polisului, locul unde se încearcă o conciliere a proiectului divin cu cel uman. U Topos: nu există un asemenea loc, spune Thomas Morus, și negația lui este o aspirație: Utopia lui este înainte de toate o dorință, și America, înainte de a fi, este dorită. Nu există un asemenea loc și, totuși, există: aceasta și nu alta este rădăcina cea mai tainică și mai profundă a culturii hispano-americane. Topia și Utopia sînt două țări suprapuse care se află în două locuri, în două lumi, cea Veche și cea Nouă: sînt la urma urmei țările lui Pablo Neruda și Jorge Luis Borges, ale lui Octavio Paz și Julio Cortázar, ale lui Alejo Carpentier și Gabriel García Márquez, ale lui Wilfredo Lam și José Luis Cuevas. Fiindcă pe urma caravelelor lui Columb și-a făcut apariția pe țărmurile Americii corabia nebunilor, « the ship of fools »: Erasm ținea timona, Morus scruta orizontul, Campanella era cartograful, iar în galere călătoreau Jeronymus Bosch și două năluci nenăscute încă: Don Quijote și Don Juan. Spațiul ruinat al Cetății lui Dumnezeu fusese invadat de rațiunea umană, dar Erasm din Rotterdam instalează în inima raționalității discursul nebuniei: nebunia erasmistă stabilește un dialog cu lumea, se laudă pe sine pentru a limita nebunia rațiunii, vorbește de celelalte posibilități ale omului, vorbește de utopie. Nu există un asemenea loc și totuși există: Campanella, în « Cetatea soarelui », situează Utopia în America, și Utopia înseamnă împlinirea voinței lui Dumnezeu prin traiul în cadrul unei comunități libere și guvernate de o singură lege. Marea acțiune conciliatoare și comunitară făurită de Morus, Campanella, Erasm, Vives și Valdés este speranța lumii noi, și lui Vasco de Quiroga i se pare că o vede întruchipată pentru o clipă de comunitățile din Michoacán: « Căci nu în deșert, ci pe bună

https://biblioteca-digitala.ro

dreptate lumea de aici se numește Lumea Nouă și chiar este Lumea Nouă, nu fiindcă a fost găsită abia acum și e nouă, ci fiindcă este, în ceea ce privește locuitorii și aproape toate lucrurile, asemănătoare cu lumea din vîrsta de aur...»

Dar această vastă acțiune a celor pe care Alfonso Reyes i-a numit «părinții de stînga ai Americii» a rămas o acțiune frustrată; «vîrsta primitivă și de aur», după cum scrie același Quiroga, din pricina răutății și lăcomiei națiunii noastre a devenit de «fier». Acțiunea spirituală a lui Erasm a eșuat în America; dacă umanistul din Rotterdam încearcă suprema conciliere a misterului religios cu rațiunea practică prin conștiința ironică a eului, relativizînd atît dogma cît și puterea, Spania, dimpotrivă, prin Contrareformă, absolutizează și transportă pe meleagurile Americii și dogma și puterea. Din nou, «nebunia» erasmistă trebuie să depășească, în America Latină, tîrzia dar oportuna înflorire a artei și literaturii noastre moderne. Dar în secolul al XVI-lea, așa cum arată Eugenio Imaz, Morus a fost martirizat, și martiriul său a constat în a depune mărturie pentru Utopie în fața Topiei, pentru rațiune în fața rațiunii de stat: Machiavelli îl învinge pe Morus, acaparînd raționalitatea ca proiect pragmatic al statului; Filip al II-lea îi învinge și pe Morus și pe Machiavelli, identificînd rațiunea imperiului spaniol cu proiectul divin. Viceregatul, puterea absolutistă a casei de Austria, Contrareforma și Inchiziția ne despart timp de patru secole de aventura modernă a Europei: Spania se închide și ne închide. O intensă schizofrenie politică, morală și intelectuală pune stăpînire pe America hispanică: transplantul spaniol ne oferă tot ce e mai rău și ne refuză tot ce e mai bun din Spania; Cuba poate fi o Andaluzie mai surîzătoare chiar decît Andaluzia, dar Mexicul e o Castilie mai sumbră decît Castilia însăși. Revizuirea critică a timpurilor moderne în toate domeniile: organizarea statală, noua concepție fizică a universului (Copernic, Kepler, Galileu) și noul climat intelectual nu ajung decît foarte vag în lumea noastră; și nici măcar în surdină nu apar la noi teoria sau practica noului capitalism expansiv, individualist, întemeiat pe identificarea ordinei naturale (evidente) cu ordinea providențială (revelată). Dar supremul paradox al colonizării spaniole este că am fost colonizați de o țară care în scurt timp s-a transformat într-o țară colonizată de puterile mercantile din nordul Europei. Tezaurul Americii ia drumul Țărilor de Jos, și de acolo ajunge în Anglia și Germania, pentru a plăti importurile spaniole; în felul acesta, America a finanțat o bună parte din expansiunea industrială a acestor regiuni. Spania a fost o colonie a Europei capitaliste.

Acest refuz al modernității de după Conciliul din Trento conduce Spania și coloniile sale la decadență și nemulțumire. Nu e de mirare că,

https://biblioteca-digitala.ro

obţinînd independenţa, America Latină a optat pentru formula succesului, a respins deopotrivă amestecul inoperant al catolicismului medieval, cu centralismul său absolutist, şi promisiunea frustrată a utopiei renascentiste, coruptă de faptele de arme ale conchistei şi de practica procesului de colonizare, şi-a ales modelul triumfător, modelul progresului, empirismul, pragmatismul şi pactul social lockian. Independenţa şi-a propus să recupereze timpul pierdut, să digereze în cîţiva ani experienţa europeană de la Renaştere încoace, să ne facă să semănăm în cît mai scurt timp cu putinţă cu modelele strălucitoare ale progresului: Franţa, Anglia, Statele Unite. Dar — şi acesta este un imens dar — această opţiune ne-a condus la o nouă schizofrenie: atribuim progresului modern calităţile utopismului nostru frustrat; transformăm în utopii moderne îngrămădirile urbane pe care le vedem la Londra şi New York şi fabricile din Pittsburgh şi Manchester, adică tot ceea ce, derivînd din lumea sensibilă a lucrurilor existente, neagă lumea ideală a celor care ar trebui să existe. Pragmatismul lumii capitaliste triumfase asupra utopismului lumii renascentiste; noi, cucerindu-ne independenţa faţă de Spania, am încercat să deghizăm progresul în veşmintele utopiei, să construim un polis comunitar, ideal, din elementele care în fond îl negau. Oraşul visat de Campanella şi de Morus, o comunitate autentică ce dizolvă contrariile, nu este acelaşi lucru cu oraşul visat de Locke, care atomizează un polis lipsit de altă raţiune de a fi în afară de protejarea proprietăţii private, numind-o « democraţie » în aplicarea ei internă şi « imperialism » în aplicarea ei externă. Paradoxul Americii Latine este că a optat pentru ideologia exploatatorilor ei, plătind tribut pozitivismului liberal şi timpului antiutopic al progresului împotriva timpului moral, preferînd lucrurile care sînt celor care ar trebui să fie. Cel dintîi timp se măsoară; cel de al doilea se doreşte şi se imaginează. Cu alte cuvinte: nu există revoluţie adevărată fără referire la utopie. « Campanella şi-a dat seama foarte bine: raţiunea de stat preferă partea în dauna întregului, individul în dauna speţei umane, societatea în dauna comunităţii » (Imaz, *Topie şi utopie)*. Utopia, ca şi revoluţia, răstoarnă aceste preferinţe. Mexicul şi ţările Americii Latine în general au optat, în schimb, pentru ideologia raţiunii de stat, care era aceea a succesului, a progresului, a apărării proprietăţii private, şi au modificat-o cu ajutorul teoriei voinţei generale a lui Rousseau, încorporată în toate constituţiile noastre. Dar nu şi-au dat seama că, în practica Europei şi a Americii de Nord, voinţa generală, departe de a fi comunitatea dorită de toţi, era deghizarea morală a clasei burgheze, a interesului ei economic particular travestit în interes general şi chiar universal. Interesul universal al capitalismului se numeşte imperialism. Iar noi sîntem victimele lui.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu tăgăduiesc faptul că această opțiune a fost firească. Filozofia Iluminismului, asemeni lui Ianus, avea două fețe. Privind spre trecut, afirma: totul înainte de noi a fost barbar, irațional și superstițios. Privind spre viitor, proclama: de aici înainte nu va exista altceva decît un progres nelimitat. La prima vedere, nimic nu se potrivea mai bine pentru țările noastre care voiau să nege total trecutul indigen și colonial și să se integreze în înaintarea optimistă a progresului. Totuși, Iluminismul își întemeia ideile pe un concept universal și neschimbător al naturii umane; dar această natură umană nu era a noastră, ci a europenilor de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. De aici întrebarea lui Montesquieu: « Cum e oare cu putință să fii persan? », care în fond înseamnă, în ceea ce ne privește: cum poți fi oare mexican sau argentinian? Eurocentrismul acestei gîndiri culminează într-un anumit fel prin afirmația romanticului german Herder: sistemul solar este centrul universului fizic; pămîntul este centrul sistemului solar; Europa este centrul planetei noastre; numai în zilele noastre a devenit evident faptul că există o pluralitate de culturi care presupun o pluralitate de valori; toți sîntem centrali, fiindcă toți sîntem excentrici.

Multe sectoare urbane din Mexic au reușit să realizeze astăzi (1971) visul progresului modern și aproape să trăiască la Monterrey ca la Milano, la Guadalajara ca la Lyon sau în orașul Mexic ca la Los Angeles. Acest scop, totuși, a fost atins iarăși în contratimp: a coincis cu revoltele, în cadrul civilizațiilor industriale, împotriva democrației, distrugerii mediului ambiant, poluării, ghettourilor urbane și falsificării mijloacelor moderne de comunicare: într-un cuvînt, împotriva pactului faustic al schimbării sufletului pe bunuri de consum fragile și inutile. A coincis, pe lîngă aceasta, cu demascarea justificărilor ideologice care, începînd cu Locke, Rousseau și Adam Smith, constituiau temelia eficienței pragmatice și a conștiinței morale liniștite a Occidentului. Genocidul și eșecul militar din Vietnam au dezvăluit o dată pentru totdeauna filozofia etic-pozitivistă a industrialismului capitalist.

Drama noastră constă în faptul că am ajuns în faza societății urbane și industriale numai și numai pentru a ne întreba dacă efortul a meritat să fie făcut; dacă modelul pe care îl urmăm de la sfîrşitul secolului al XIX-lea este cel mai potrivit pentru noi; dacă de-a lungul secolului trecut nu ne-am comportat tot ca niște colonizați, copiind necritic prestigioasele aspecte materiale ale societății capitaliste; dacă am fost sau nu capabili să inventăm propriul nostru model de dezvoltare.

Nu ne putem întoarce la Quetzalcóatl; nici Quetzalcóatl nu se poate întoarce la noi. Asemeni lui Godot, Quetzalcóatl a plecat pentru totdeauna și nu s-a mai întors decît deghizat în conchistador spaniol sau prinț

https://biblioteca-digitala.ro

austriac. Trebuie oare, din acest motiv, să ne înstrăinăm închinîndu-ne lui Pepsicóatl? Acesta ar fi drumul cel mai ușor, dar nu și cel mai fericit. Mexicul se află în momentul de față la un nivel intermediar de dezvoltare capitalistă: stadiul pe care teoreticianul subordonării imperialiste, W. W. Rostow, îl numește « etapa de decolare ». Dar această dezvoltare, după ce burghezia mexicană a folosit în interesul ei reformele revoluționare îngropînd ideologia revoluționară, este lipsită de scopuri înalte în ordinea justiției și în ordinea imaginației: este vorba de o dezvoltare pentru dezvoltare care, la urma urmei, ne menține în înapoiere și ne transformă în depozitarii surplusului de materiale plastice ale marii industrii nord-americane. Quetzalcóatl ne promitea soarele. Pepsicóatl ne promite o mașină de spălat Bendix, pe care o putem plăti în rate. Dezvoltarea modernă a Mexicului a fost înțeleasă ca un fapt sieși suficient, bun în sine, străin de orice calificativ cultural. De aceea, în cele din urmă, a fost un eșec. Cultura nu este, așa cum e concepută în Mexic la nivelul gazetăresc superficial, o ocupație minoritară căreia i se consacră cîțiva intelectuali, mai mult sau mai puțin primejdioși, a căror menire ar fi să împodobească sălile de conferințe. Cultura este un concept global care își subsumează, include și definește tipul de relații economice, politice, personale și spirituale ale unei societăți. Cultura este, ca să folosim cuvintele lui Lewis Mumford, atît cultivarea pămîntului și folosirea disciplinată a energiei capabile să satisfacă din punct de vedere economic nevoile omului, cît și « cultivarea capacității depline a fiecărui om ca personalitate sensibilă, înzestrată cu darul de a simți, de a gîndi și de a acționa; cultura este transformarea puterii în viață politică, a experienței în știință și filozofie, a vieții în unitatea și semnificația iradiantă a artei »... *(The culture of cities)* Cultura este, de aceea, « procesul autoeliberării progresive a omului. Limbajul, arta, religia, știința nu sînt decît faze diferite ale acestui proces. În fiecare dintre ele omul descoperă o nouă putere: aceea de a construi o lume proprie... » (Ernst Cassirer, *Essay of Man*). Aceasta înseamnă că trebuie să globalizăm conceptul de cultură într-o societate ca a noastră, dacă vrem să știm încotro ne putem îndrepta.

Lumea indigenă

Mexicul se caracterizează prin coexistența mai multor culturi, de la cultura neolitică la cultura industrială modernă. Dacă ne hotărîm să urmăm fără a sta pe gînduri ordinea de valori a industrializării pe care

https://biblioteca-digitala.ro

vrem s-o identificăm cu progresul, atunci ar fi mai bine să lichidăm cît mai repede cultura celor patru sau cinci milioane de indigeni mexicani. Dar dacă scopul nostru, în lumina crizei lumii industriale contemporane, este să concepem un model propriu, trebuie să avem grijă de existența acestor culturi indigene, definite prin viața comunitară, viața tribală, viața sacră și viața ceremonială: populațiile *coras*, *huicholes*, *tarahumaras* și *tzotziles* trăiesc printre noi tipul de viață la care astăzi aspiră foarte mulți tineri contestatari din societățile industriale dezvoltate. Un nou paradox al timpurilor mexicane: ceea ce trece drept «înapoierea» noastră este azi modelul comunităților de tineri rebeli din Occident, fie că se cheamă «comune», ca în Statele Unite, fie că se cheamă «sate primitive», ca în sudul Franței.

Totuși noi, mexicanii, nu ne-am gîndit la ceea ce se poate face cu această enormă moștenire, care, cine știe, ne-ar putea oferi soluții extraordinare pentru viața contemporană și contradicțiile ei. Însăși existența acestei lumi, fragile și profunde, a indigenului mexican, ne pune o întrebare pe care de obicei o evităm: vom smulge acești oameni minunați din spațiul comunității și culturilor reale, o cultură care nu se află în muzee, ci în corpurile lor, în umbletul lor și în modul de a saluta, de a dansa, de a visa și gîndi în imagini, pentru a le impune fetișurile raționalismului și progresului care ne vin din secolul al XVIII-lea? În timpul călătoriei sale în Mexic, Artaud scria că o cultură care concepe corpul separat de spirit este o cultură fără bază colectivă; la indigenii mexicani, în schimb, spiritul și materia sînt elemente concrete, iar concretul, adaugă Artaud, nu încetează niciodată de a acționa, de a extrage sensuri din nimic; cea mai bună dovadă o constituie faptul că aceste comunități au reușit să supraviețuiască din punct de vedere cultural cuceririi, jafului, asasinatului și injustiției de patru secole.

Cultura indigenă posedă multe soluții pentru rezolvarea nevrozelor moderne. Oare putem distruge această contribuție pentru a-i îndrepta pe indigeni pe făgașul deschis de Pepsicóatl, într-o societate alcătuită din succedanee, din *ersatz*-ul producției Americii de Nord? N-am putea accepta acest lucru fără a nega faptul că dezvoltarea nu constă numai în mărirea produsului brut, ci înseamnă descătușarea tuturor posibilităților fiecărui om. Singurul mod în care acești patru sau cinci milioane de

https://biblioteca-digitala.ro

mexicani pot fi liberi constă în obţinerea justiţiei sociale fără sacrificarea culturii lor. Această cultură poate şi trebuie să fie un element al eliberării, atît pentru ei, cît şi pentru noi. Această cultură se poate dezvolta liber, cu ajutorul igienei, al muncii, al bunăstării fizice. Dar a o sacrifica pe altarul « progresului » adus de Pepsicóatl n-ar însemna altceva decît o dublă incapacitate: mai întîi, aceea de a aplica o justiţie în stare să îndrepte cultura şi dezvoltarea în folosul comunităţilor indigene şi nu al exploatatorilor tradiţionali ai acestor comunităţi, potlogari de tot felul, traficanţi de alcool şi contrabandişti; în al doilea rînd, aceea de a extinde asupra propriei noastre lumi aflată într-un proces de « dezvoltare » industrială, experienţa totalizatoare a adevăratei culturi, care este o contaminare şi o transmitere de valori autentice, nu o simplă perpetuare a unor relaţii de exploatare, supunere şi indiferenţă.

Aceasta este una dintre marile « sfidări » pe care trebuie să le acceptăm în ţările de cultură indigenă ale Americii Latine. Dacă nu vom şti să o rezolvăm, indigenii îşi vor pierde cultura, nu vor obţine justiţia socială şi nu vor cunoaşte dezvoltarea adevărată, fiindcă aceasta nu poate fi concepută fără aportul culturii proprii; iar noi, oamenii de la oraş, vom avea o cultură mutilată, vom continua să perpetuăm injustiţia socială faţă de comunităţile indigene, şi dezvoltarea noastră va fi lipsită de atribute umane plenare. Marea incitare a lumii indigene constă în aceea că ne obligă să ne îndoim de perfecţiunea, perenitatea şi raţionalitatea acestui progres, care, aşa cum spune Pascal, ajunge întotdeauna să devoreze ceea ce creează.

Recucerirea Utopiei

Imposibil Quetzalcóatl, nedorit Pepsicóatl: noi, mexicanii, avem obligaţia şi posibilitatea de a inventa un model propriu de viaţă, o mare sinteză înnoitoare a timpurilor care ne-au marcat, pentru a ne insera în timpul memoriei, al aspiraţiei şi al justiţiei noastre adevărate. Dar pentru ca aceste adevăruri concrete să existe este nevoie ca sinteza să respecte contribuţiile specifice ale culturii indigene, şi aceasta, la rîndul său, presupune o reformă politică de mare anvergură descentralizatoare, care să aibă încredere în capacitatea culturilor locale din Mexic de a se

https://biblioteca-digitala.ro

guverna, dar care, în același timp, să creeze o rețea de legături cu un scop dublu: acela de a ne permite să cunoaștem valorile pe care le putem prelua din aceste culturi și acela de a împiedica injustiția să le mutileze din nou. Izolarea sub un clopot de sticlă a folclorului nu creează condițiile cele mai bune pentru supraviețuirea unei culturi. Așa cum a semnalat Lévi-Strauss, diversitatea culturilor umane se datorează mai puțin izolării grupurilor și mai mult relațiilor care le unesc. Istoria este rareori acumulativă și aproape întotdeauna simultană. Succesele acumulative ale Occidentului în ultimii două mii cinci sute de ani au creat un miraj în acest sens; Lévi-Strauss observă că și locuitorii băștinași ai Americii, începînd din momentul în care grupuri nomade au traversat strîmtoarea Behring, « au realizat una dintre cele mai surprinzătoare demonstrații ale istoriei acumulative. . . » În mod paradoxal, istoria Americii noastre încetează de a fi acumulativă în momentul în care europenii introduc genocidul și progresul; atunci devine o istorie a simultaneităților, a promisiunilor trunchiate și neîndeplinite, a coexistenței culturilor, a latențelor ce parcă așteaptă epuizarea istoriei aduse de europeni pentru a se manifesta din nou, pentru a propune soluții deosebite, pentru a introduce valori pe care Occidentul le-a disprețuit, și, pentru a spune, în sfîrșit: « Sîntem aici; am fost păstrătorii tuturor acelor valori care așteptau un timp diferit pentru a da roade. »

În Mexic coexistă cel puțin patru tradiții istorice. Concepțiile mitice și cosmice indigene. Tradiția romană a legitimității și continuității, transformată de Spania în proiect transcendent: puterea și divinitatea coincid în scopurile lor. Individualismul epicureic și stoic care ne izolează de comunitate pentru a ne procura seninătatea sau satisfacția personală. Pozitivismul empiric și raționalist luat din Anglia, Franța și Statele Unite, ale cărui măști morale și filozofice ascund interesul particular al clasei burgheze și rațiunea sa de stat. A opta astăzi pentru una singură din aceste direcții istorice este imposibil și nici nu e de dorit; în schimb, e posibil și de dorit să încercăm o fuziune a valorilor pe care le reprezintă, dar numai cu intenția de a merge dincolo de sinteza dobîndită astfel. De exemplu: e neîndoielnic faptul că anumite cuceriri ale revoluției burgheze, cum ar fi libertatea presei și a expresiei, *habeas corpus* și o mulțime de garanții și posibilități de acțiune pentru individ în confruntarea cu

https://biblioteca-digitala.ro

statul, sînt în realitate cuceriri ale tuturor oamenilor, oricît de mult le-ar fi utilizat burghezia în folosul său propriu: o sinteză revoluționară nu trebuie însă din această pricină să le sacrifice, ci să le răscumpere și să le facă efective pentru toți.

Dar Mexicul posedă și a cincea tradiție: trecutul uitat al istoriei noastre, Utopia întemeierii, care așează interesele și valorile comunității deasupra celor ale puterii. Cred că numai această tradiție a utopismului comunitar și revoluționar poate susține viziunea regeneratoare a unui proiect de viață, în același timp particular și universal. În *Topia și Utopia*, Eugenio Imaz trasează următoarea schemă a relațiilor dintre Utopie, timp și spațiu: rațiunea modernă a fost concepută mai întîi ca o dominare a lumii fizice, a lumii spațiului (« concepte clare și distincte »); revoluția franceză a actualizat lumea istoriei, care este lumea timpului; gîndirea a trecut de la spațiu la timp, și astfel logica s-a transformat în dialectică: dialectica este logica aplicată la devenire, conceptele nu se mai juxtapun, ci germinează unele în altele în mod contradictoriu. Ei bine, în timp nu există loc; dar poate exista Utopia, care este ne-locul în timp: utopia se poate împlini într-un acum concret. Raționamentul lui Imaz explică perfect de ce a eșuat Utopia renascentistă în America. Sistemul de idei al epocii, de la Copernic la Leibniz, trecînd prin Descartes și ideile lui clare și distincte, este o gîndire a spațiului; descoperirea, cucerirea și colonizarea Americii n-au fost un act în timp, ci o extindere în spațiu; utopia este timp și nu putea să aibă loc în această epică spațială.

Nu au loc nici Huitzilopochtli, nici Torquemada, nici Rockefeller; dar au loc Netzahualcóyotl, Goya și Whitman; nu Marele Preot al asasinatelor rituale, ci pictura murală din Bonampak și ceremoniile colective ale tribului *huicholes*; nu crimele lui Pedro de Alvarado, ci gîndirea lui Vives, Molina și Vitoria; nu Pentagonul, ci muzica lui Armstrong, știința lui Salk și romanele lui Faulkner. O țară ca a noastră, țară a simultaneităților și coexistențelor istorice, poate construi o utopie generoasă și revoluționară plecînd de la aceste creații culturale concrete, de la acest efort de selecție care ar putea să despartă poverile apăsătoare de realitățile vii și eliberatoare. Mai curînd decît în viața politică, această capacitate de *recreație creatoare* s-a manifestat din plin în viața noastră artistică. Sinteza utopică și revoluționară a tradițiilor noastre se află la însăși temelia, bunăoară, a două poeme dintre cele mai mari și lucide ale lite-

https://biblioteca-digitala.ro

raturii noastre contemporane, *Moarte fără sfîrșit* de José Gorostiza și *Piatră de soare* de Octavio Paz: luptă a discursului linear al Occidentului cu năluca timpului ciclic indigen, creație a unei spirale poetice în care timpul și limbajul, opunînd rezistență unul altuia, nu repetă trecutul, ci se contopesc din nou în origini; se află la baza celei mai valoroase tradiții spaniole, cea erasmistă, a nebuniei care vorbește rațiunii pornind de la inimă, tradiția lui Cervantes, Goya, Galdós, Buñuel, dar și a lui Cortázar și a lui Cuevas; se află la baza prozei noastre narative moderne, care este o depășire a normei epice prin erezia utopică; epopeea și spațiul violate de romanul utopic care-și creează propriul său timp. Mexicul nu se îndreaptă în mod fatal pe făgașul săpat de Pepsicóatl: țara noastră nu e o țară orfană din punct de vedere cultural; posedă o rezervă bogată din care își poate extrage un nou model de dezvoltare, pentru a realiza o reformă politică și culturală echivalentă cu o recucerire și o proiecție a Utopiei revoluționare care ne-ar permite să evităm « fundătura » spre care se îndreaptă orbește « lumea modernă »: tehnocrația lipsită de valori culturale, libertăți politice, aspirații morale și imaginație estetică.

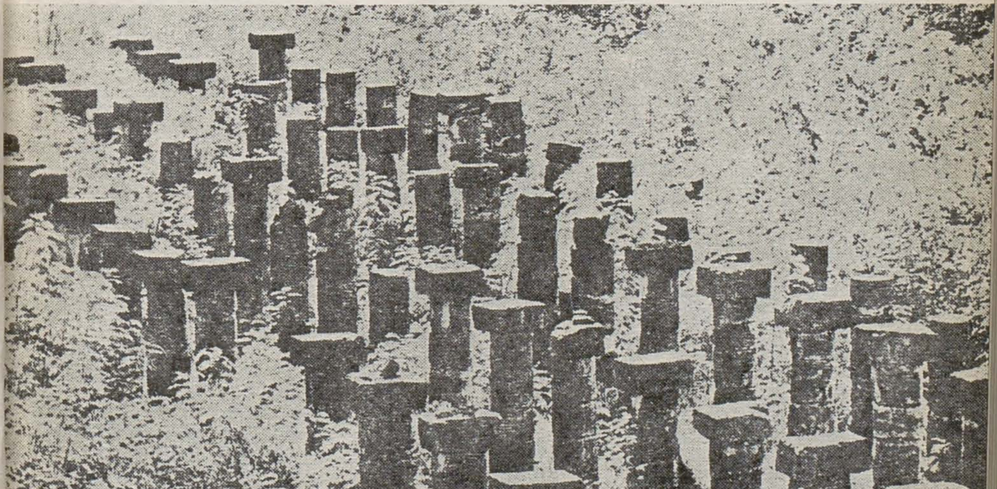
În măsura în care sîntem occidentali, dacă sîntem, atunci să fim pe deplin, să mergem dincolo de legitimitatea și continuitatea romană pînă la capacitatea greacească de a concilia schimbarea cu esența și să configurăm din nou comunitatea politică a lui Platon (« Toate lucrurile să fie comune, ca între prieteni »), care se află atît de aproape de posibilitățile actuale și latente ale comunităților noastre țărănești și indigene; să mergem dincolo de egoistul pact întemeiat de John Locke (« Marele și principalul scop al oamenilor care. . . se supun guvernării este menținerea proprietății lor ») pînă la rădăcinile, care sînt și ale noastre, ale renascentistei cetăți a Soarelui, în care totul e încorporat comunității adevăratei rațiuni umane, pînă la viziunea eliberatoare a lui Karl Marx, pînă la socialism ca « depășire a oricărei înstrăinări și, prin urmare, întoarcere a omului, a religiei, a statului, a familiei la aspectul lor uman, adică social ». Mexicul, țară cu bogate rezerve culturale, poate fi toate acestea la un loc: indigen, metis și occidental, fără a se lăsa copleșit de fatalitate, ci făurindu-și libertatea din cele trei mari moșteniri ale sale. Sînt prea multe spații ale opresiunii în țara noastră; le putem învinge cîștigînd, toți laolaltă, timpurile libertății.

În românește de ANDREI IONESCU

https://biblioteca-digitala.ro

CUETZALÁN: O străduță care și-a păstrat caracterul ▶ patrirahal

CHICHEN-ITZA: Cele « O mie de coloane », sînt aliniate în rînduri de cîte cinci, în jurul Templului Războinicilor. Pe coloanele cilindrice, capitelurile pătrate susțineau odinioară bîrne grele de lemn



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Repere în proza mexicană

Proza mexicană contemporană este dominată de două mari teme: tema revoluției din 1910—1920 și tema satului, teme care nu o dată se împletesc foarte strîns. Un eveniment istoric de amploarea și importanța revoluției mexicane nu putea rămîne fără profunde repercusiuni culturale. În literatură, revoluția marchează înflorirea rapidă a romanului social, și se poate constata că de atunci și pînă în zilele noastre, parcurgînd mai multe etape și subordonîndu-se unor viziuni diferite, literatura mexicană a fost și este dominată de romanul revoluției, inaugurat de Mariano Azuela și continuat de Martín Luis Guzmàn, José Mancisidor, Juan Rulfo, Carlos Fuentes etc.

Depășind cadrul obișnuit al luptelor pentru putere dintre diferiți generali rivali, revoluția țărănească din Mexic este singura mișcare socială din America latină a acelor ani care-și merită numele de revoluție. Pentru prima dată se deschidea o breșă în structura semifeudală a societății latino-americane, moștenită de pe vremea stăpînirii coloniale spaniole. Desigur, prefaceri atît de adînci nu puteau evita violența, căci marile revoluții sînt ca fluviile revărsate: ele smulg din rădăcini și tîrăsc tot ce le iese în cale, tulburîndu-și apele. Obida acumulată de cei apropape o sută de mii de țărani răsculați trebuia să-și afle ușurarea într-o răzbunare adesea sîngeroasă, rezultat inevitabil al dezlănțuirii pasiunilor unei mulțimi de peoni pînă atunci lipsiți de orice drepturi. Fiindcă revoluția mexicană a fost — cum spune istoricul literar Pedro Henríquez Ureña — « o luptă îndreptățită a primitivismului cinstit împotriva decenței jefuitoare ». În cei zece ani de revoluție, luptele au căpătat din ce în ce mai mult caracterul unui război civil de lungă durată, din care țara a ieșit pustiită. Primii scriitori care înfățișează revoluția, cum ar fi, bunăoară, Mariano Azuela, care în calitate de medic, ia parte la lupte, sînt impresionanți în primul rînd de episoadele brutale dintr-o fază tîrzie, de impas, însoțite adesea de distrugere și constituind aspectul cel mai dramatic al revoluției. Simpatia pentru țărani se împletește cu sarcasmul la adresa profitorilor pseudorevoluționari, abili și cinici. Cititorul român a putut urmări aceste evenimente din perspective variate, printr-o serie de traduceri apărute în ultimul deceniu: *Cei de jos* de Mariano Azuela, *Pedro Páramo* și *Cîmpia în flăcări* de Juan Rulfo și *Moartea lui Artemio Cruz* de Carlos Fuentes.

Între Demetrio Macías, personajul central din romanul lui Azuela, pe de o parte, și Pedro Páramo și Artemio Cruz, pe de altă parte, există o deosebire fundamentală. Cel dintîi este aureolat de măreția pe care i-o conferă sacrificiul și conștiința că are datoria de a lupta pînă la capăt, oricare ar fi sfîrșitul luptei, pe cînd Pedro Páramo se preface doar că este revoluționar, slujindu-se cu viclenie de evenimente, iar Artemio Cruz, care la început participă la revoluție asumîndu-și toate riscurile luptei, trădează treptat idealurile și ajunge, prin cruzime și lipsă de scrupule, un magnat al finanței din perioada postervoluționară.

https://biblioteca-digitala.ro

Deosebirile din viziune sînt însoțite, bineînțeles, de importante deosebiri de mijloace literare. Azuela era un naturalist, Rulfo e un faulknerian, iar Fuentes, fără a fi străin de experiența faulkneriană, poate fi situat în familia spirituală a scriitorilor lucizi de tip Malraux sau, în spațiul latino-american, alături de Cortázar și Vargas Llosa.

O dată cu Rulfo și Fuentes, literatura mexicană depășește faza de provincialism pitoresc și pătrunde cu demnitate în circuitul valorilor universale. Problemele sociale specifice sînt abordate într-o perspectivă nouă, răspunzîndu-se astfel unor exigențe sporite de autenticitate. Personajele lor nu mai constituie simple « cazuri » interesante, simple « curiozități » pentru turiștii străini, ci devin protagoniștii unor drame care se consumă intens și adesea violent.

Rulfo este concentrat, scrie numai despre ceea ce cunoaște direct și împărtășește afectiv, într-un registru grav și cu conștiința răspunderilor morale față de țăranul mexican (« Romanul nostru are datoria să vorbească despre mizerie și ignoranță »), reușind să-și înalțe opera la demnitatea poeziei tragice. Identificarea cu personajele, grație căreia mentalitatea acestora poate fi cunoscută din interior, conferă scrierilor sale o încărcătură afectivă copleșitoare. Adoptînd optica populară, ajunge să privească dramele vieții rurale mexicane cu bărbăție stoică. Lumea înfățișată de Rulfo este o lume deznădăjduită și brutală, o lume, unde, așa cum spune un personaj, « se măsoară adîncimea durerii », o lume de nedreptăți sociale, violențe și răzbunări. Valorile umane se păstrează totuși miraculos, și în această ambianță sumbră izvorăsc uneori lumini de o puritate orbitoare. Un suflu de caldă umanitate ne face să privim cu profundă înțelegere întîmplările dramatice din timpul revoluției, cînd cîmpia era în flăcări. Urmăriri, execuții, lupte sîngeroase, erupția unor vechi resentimente în care cruzimea și candoarea se amestecă în chip firesc, constituie materialul brut pe care Rulfo știe să-l învăluie cu discreție într-un lirism sobru, obținînd efecte artistice remarcabile.

Fuentes este mai cuprinzător, mai variat, mai « eseistic », posedă o fervoare intelectuală subiacentă care creează un climat de rodnică tensiune. Primul său roman, *La región más transparente (Regiunea cea mai transparentă)* a constituit pentru cititorii mexicani revelația unor realități naționale profunde. Cutezanța criticii demistificatoare se îmbină cu încercarea de a surprinde valorile durabile care guvernează viața mexicană. Opera lui Fuentes realizează concomitent un proces dublu de mitizare și demitizare, în care critica se poate transforma în creație de mituri, iar mitul este permanent amenințat de critică. Prin smulgerea măștilor și denunțarea retoricii, opera lui Fuentes produce senzația eliberării prin cuvînt. Ea nu se încadrează în « realismul magic » latino-american, reprezentat de Asturias, Carpentier, García Márquez, ci este mai curînd o « critică morală a limbajului », după definiția lui Octavio Paz.

Emilio Carballido aparține unei generații literare mai tinere, care investighează de preferință mediile de provincie, cu o remarcabilă acuitate a observației psihologice. *Vizitele diavolului* — « foileton romanesc » — dovedește posibilitățile nebănuite pe care le oferă un gen tradițional atunci cînd i se aplică un tratament modern, în care detașarea ironică se îmbină cu duioșia specifică melodramei latino-americane, reușind să reabiliteze și totodată să schimbe caracteristicile speciei.

ANDREI IONESCU

https://biblioteca-digitala.ro

CARLOS FUENTES

LINIA VIEŢII

nuvelă

Într-o noapte de martie, în 1913, aerul mirosea a praf de puşcă iar luna tămăduia văile, cînd Enrique Cepeda, guvernator al Districtului Federal, sosi la închisoarea din Belén. Din maşini coborîră treizeci de oameni înarmaţi, ştergîndu-şi nasul cu mîneca, aprinzînd mucuri de ţigară destrămate, lustruindu-şi cizmele de pulpa piciorului. Pleşuvul Islas îi strigă paznicului închisorii: *A sosit Guvernatorul Districtului !*, iar Cepeda înaintă, bălăbănindu-se, pînă în faţa primului ofiţer şi rîgîi:

— A sosit Guvernatorul Districtului. . .

Gabriel Hernández dormea într-o celulă. Ochii lui ca uleiul, masca de obsidiană se cutremurară sub lovitura unei cizme negre:

— Mişcă, îmbracă-te. . .

Hernández îşi sumeţi trupul mărunt, mongolic şi, cu coada ochiului, zări escorta care aştepta în faţa celulei.

— Spre patio ! porunci ajutorul de primar.

Văzduh vineţiu, ziduri cenuşii ale Belenului. Zidul cel mare ciuruit tot, cu reliefurile lui de pulbere. Cepeda, Islas, Casa Eguia îşi ofereau unul altuia ţigări, hohoteau complice, în timp ce escorta, cu generalul Hernández în mijloc, înainta spre zid.

— Dacă aş avea o armă, nu m-aţi asasina.

Mîna lătăreaţă a lui Cepeda strivi chipul lui Hernández.

Cinci trăgători îi străpunseră trupul, între ecourile de rîs ale Guvernatorului. Odată cu ultima împuşcătură, hohotele încetară. Cepeda lovi pămîntul cu palma:

— Faceţi un rug, chiar pe locul ăsta. . .

Şi se sprijini de perete.

În timp ce flacăra mistuia cadavrul lui Hernández, iar mirosul de carne arsă înnegrea faţa lui Cepeda, Gervasio Pola şi alţi trei prizonieri evadau din Belén, ascunşi în căruţa care ducea gunoiul.

https://biblioteca-digitala.ro

Gravură emblematică de JOSÉ GUADALUPE POSADA

Pe drumul de la Belén spre cîmpul de aruncat gunoaie, Pola se gîndea că așa trebuie să se simtă morții, să le vină să strige și să le spună groparilor că de fapt sînt vii, că n-au murit de-a binelea, că sînt doar înecați de o duhoare mută, o înțepeneală trecătoare, să nu le țintuiască sicriul, să nu arunce țărînă peste ei. Cei patru oameni, cu fețele în jos, îngropați sub mormanul de gunoaie, își concentrau toată spaima în actul de a respira. Pe dușumeaua căruței, între scîndurile de lemn, își lipeau nările de deschizături, aspirînd pămîntul liber al străzilor. Unul dintre fugari își întretăia gîfîitul răgușit cu suspine; Pola ar fi vrut să-i răpească el aerul acela irosit. Plămînii li se congestionau, gata să crape, sub duhoarea de ierburi putrede și de excremente, cînd, în sfîrșit, căruța se opri. Gervasio Pola îi trase un cot vecinului său, și toți se puseră să pîndească momentul în care se vor deschide ușile, noaptea va năvăli împrospătînd cu pale de vînt giulgiul lor strîmt, iar lopețile gunoierilor vor începe să spulbere murdăria de-a lungul imașului.

Se aflau pe o întindere netedă, înspre San Bartolo. Cei doi gunoieri nu încercaseră nici o împotrivire; zăceau legați fedeleș de roțile căruței. Mormanele de gunoi cenușiu, moale, încununate de muște, se întindeau de la marginea drumului pînă la poalele dealului celui mai apropiat. Gervasio Pola se simți năpădit de descurajare, cînd putu să zărească, în sfîrșit, chipurile năclăite, trupurile ude ale celor trei tovarăși ai săi.

— Din clipa asta și pînă în zori trebuie să ajungem la prima tabără a lui Zapata, spuse unul din ei.

Pola rămase cu ochii pironiți la tălpile lui desculțe. Apoi, cu privirea în jos, cercetă picioarele goale și slăbănoage ale celui de al doilea, gleznele însîngerate, rănite de cătușe, ale celui de al treilea. Luna aluneca peste unghii, acoperindu-le cu podoabe de țărînă. Vîntul înălțimilor începu să spulbere mormanele de gunoaie.

https://biblioteca-digitala.ro

Trebuiau să-și ia inima în dinți și să pornească — fuga avea să le fie presărată cu pietre și cu spini.

Gervasio porni primul, în direcția colinei. În șir indian, ca dintr-o veche obișnuință, ceilalți îl urmară. Aici, în cîmpie, picioarele li se înfundau în iarba lutoasă, mai încolo, unde începe urcușul, carnea va prinde să li se sfîșie, sîngele va țîșni sub tăișurile pădurii. La piciorul muntelui, Gervasio se opri. Vîntul aspru scrîșnea printre tufișuri.

— Cel mai bun lucru e să ne despărțim, mormăi el, fără să ridice privirea. Întîi mergem împreună, pînă aproape de Tres Marias. De acolo, Pedro și cu mine o luăm pe drumul ușor, dar pe care trebuie ocolit postul federalilor. Tu, care cunoști mai bine drumul dinspre Morelos, îl iei pe Sindulfo și o apucați pe cărarea din stînga. Dacă la căderea serii n-am găsit încă tabăra, ne despărțim din nou, de rîndul acesta rămîne fiecare singur, și ne ascundem pînă în zori, sau așteptăm să treacă un detașament de-al lui Zapata ca să ne alăturăm lui. Și dacă n-om avea noroc, ne revedem la Belén.

— Să știi că Sindulfo n-o să reziste, cu laba lui beteagă, zise Froilán Reyero. Și drumul din stînga e cel mai anevoios. Mai bine să meargă el cu tine, Gervasio, și Pedro cu mine.

— Mai bine toți patru împreună, îl întrerupse Sindulfo, cel cu glezna sîngerată.

Pola își sumeți fruntea:

— Ați auzit ce-am spus. Măcar unul din toți să-și scape pielea. E mai important să trăiască unul singur decît să moară toți patru la un loc. Urmăm planul de la început.

În clipa aceea își simțiră piepturile biciuite de frigul care vestea trecerea miezului de noapte și apropierea zorilor; Gervasio făcu întîii pași pe drumeagul care urca, șerpuind, povîrnita măgură cu greieri.

Uneori, imensitatea nu te împuținează. Gervasio simți că alcătuiește, împreună cu tovarășii săi, o falangă de eroism, și că tălpile tîrîte pe potecile muntelui vor ajunge să răsune ca o cohortă, ca niște potcoave de metal, pînă vor întrece măreția însăși a sierrei și o vor face sclava marșului lor. Soarele care începea să răsară împestrița pinii, în timp ce micul grup își continua urcușul. Pola vru să mai vadă o dată valea uscată; era învăluită în depărtări. Oamenii nu scoteau nici o vorbă; urcușul se făcea lent.

Vezi, Froilán, cine și-ar fi închipuit că aici, în sierra, o să te simți mai încătușat decît în temniță, mai singur? Cum au putut să mă înfrîngă astfel? Îmi amintesc noaptea în care am auzit primele urlete. Atîtea prime nopți, atîtea prime revărsaturi de ziuă. Toate la fel, toate noi. Întîia noapte de urlete. Întîia dimineață cu răpăit de tobe și împușcături în patio. Pînă la mine nu ajungeau decît zgomote uniforme. Dar știam că fiecare este altfel. Totul la fel, totdeauna altfel. Eu nu eram niciodată primul, niciodată al doilea, niciodată următorul. Niciodată nu venea ceasul să mă ridic și să le spun că sînt gata, că nu mă tem, că nu e nevoie să mă lege la ochi. Tot timpul așteptînd. Aproape că doream să mă chinuie, ca să le pot arăta cine sînt. Nu m-au lăsat niciodată. Alții mureau plîngînd și zvîrcolindu-se, și cerînd îndurare. Nu știau că eu mă aflu acolo, în celulă, așteptînd ceasul în care să le scuip în față îndurarea. Fiecare din cei ce se îndreptau spre zid mă lăsa așteptînd, cu dorința de a merge în locul lui, cu fruntea sus, și de a mă întoarce apoi din nou în celula mea, pentru a lua totul de la capăt. Le dăruiesc moartea; eu l-aș fi putut înlocui pe oricare din ei pe drumul acesta de la celulă la patio. Asta nu mi-au îngăduit-o niciodată. M-au înfrînt.

Pedro își despică laba piciorului cu o bucată de sticlă și strînse dinții.

Să mă sfîrtece tot. Să-mi rămînă sîngele făcut una cu țărîna, aici, pe coasta muntelui. Dar să nu mă lase singur. Dacă sîntem împreună, rezistăm. Împreună ne-au prins

https://biblioteca-digitala.ro

și împreună o să ne mai prindă. Pînă la urmă o să ne împuște pe toți patru la un loc. Dar să nu mă lase singur în munți.

Iar Sindulfo nu se gîndea la nimic, își întindea doar brațele, încercînd să-și pipăie gleznele fără să se oprească din mers.

Spre amiază făcură un popas, în apropierea culmilor înalte unde trebuiau să se despartă. Încă nu ajunseseră la ceață; se așezară la umbra unui pin.

— Nu e nici urmă de apă, să-i fi spălat rănile lui Sindulfo, spuse Froilán Reyero.

— Nu vă gîndiți la apă. . . mormăi Sindulfo, cu capul în pămînt.

— Nu vă gîndiți la mîncare, spuse, rîzînd, Gervasio.

Pedro îngînă în șoaptă:

— Mîncare. . .

— Nu vă gîndiți la mîncare, strînse din dinți Gervasio.

— Mai e nițel și ajungem la Tres Marias.

— Da. Acolo ne răzlețim.

— Eu sînt sfîrșit, Gervasio. Eu sînt sfîrșit.

— Tu cunoști mai bine decît oricine drumurile dinspre Morelos; n-ai de ce te plînge. Cel care o să ducă greul sînt eu. . .

— Trebuie să ducă cineva greul ca să scăpăm toți patru.

Froilán își mesteca mustața pleoștită.

— Dacă scapă unul. . . zise, cu privirea aspră, ațintită la pietre, Gervasio.

— La noi în sat un bătrîn vroia să moară singur; cică așa ar fi vrut el din totdeauna. Își închipuia de multă vreme moartea; n-avea să-l prindă pe neașteptate. Și cînd simți că se apropie, le porunci tuturor alor lui să plece, ca s-o poată primi de unul singur, de parcă ar fi vrut să se bucure numai el de ceea ce așteptase atîta vreme. Și după ce se lăsă întunericul, cînd ea începuse să-i dea tîrcoale, iar glasul i se fărîma ca tencuiala de pe ziduri, ieși tîrîndu-se pînă în prag, cu ochii duși, vrînd să le povestească celorlalți cum este moartea. Asta am văzut-o cu ochii mei, pentru că mă strecurasem în grădina lui să fur portocale. Mi-a mulțumit că l-am văzut cum își dă sufletul, cu fruntea lipită de pămînt.

Pedro tăcu.

— Trebuie să ai cui povesti lucrurile astea. . . înainte, cu cîteva clipe înainte.

— I le povestești unui soldat federal.

— Nu-ți dă răgaz. Te găsește de unul singur și, gata, s-a isprăvit. Te găsește întovărășit, și atunci, înainte de a cădea, mai poți schimba o privire cu un prieten.

— E nevoie de cineva care să te ierte, zise Pedro.

Și Gervasio se gîndi că ne iartă vulturii, că ne iartă țărîna cînd rămîne singurul adăpost al rămășițelor noastre, că pînă și viermele ne iartă fărădelegile cînd își desfășoară ospățul. În picioare, la umbra unui pin, întinse mîna înspre vale: realiză în clipa aceea că, dincolo de rănile tovarășilor săi, dincolo de imaginea încătușată a pămînturilor triste — plămîn plin de colb —, sau dincolo de străfundurile de apă secate de trufia sîngeroasă și de rumoarea sacrificiilor inconștiente, sau dincolo de țărmul stîncos lucrat de secetă și de despuiere — pe celălalt țărm al lumii nediferențiate, masive, a Mexicului — stătea în cumpănă salvarea unui om asemeni lui, cu chipul tăbăcit de murdărie și de trudă, absent din memoria celorlalți mexicani, dar credincios, credincios numai lor atunci cînd era credincios lui însuși. *Să mă salvez astăzi eu însumi, propria mea ființă, pentru a-i izbăvi mîine pe ceilalți. Ei doresc să mor odată cu ei; moartea aceasta impersonală, a tuturor, ar fi reconfortantă pentru oamenii mei. Își închipuie că-mi fac datoria pierind odată cu ei. Ba ar prefera chiar să mor înaintea lor și să le ușurez astfel moartea. Sînt dispus să-i salvez, dacă se lasă salvați. Dar numai salvîndu-mă eu însumi, pot să-i salvez astăzi pe ei și mîine pe alții.*

https://biblioteca-digitala.ro

— Ați văzut doar, de sus, din vîrful turnului, spunea în clipa aceea Froilán. Era generalul Hernández, cel pe care l-au împușcat și l-au azvîrlit în flăcări. L-au dus de unul singur. Asta ne așteaptă și pe noi, dacă ne mai înhață o dată. Mai bine aici, în munți, toți patru la un loc.

— Eu nu vreau să mor singur în munți, sau înconjurat de dușmani, în temniță, suspină atunci Sindulfo.

Pola se întoarse și, cu o ramură uscată, începu să biciuie spinarea lui Sindulfo; umina din vale îi îndulcea mînia din ochi:

— Lașule ! Cine te pune să trăncănești? Nu-ți dai seama că am făcut prea destul cărîndu-te după noi cu piciorul ăla betegit? De ce trebuie să te smiorcăi într-una, să ne frîngi?

— Gata, gata, șefule. . . domolește-te.

— Nu-l mai lovi, Gervasio.

Froilán îi apucă ușor brațul, în timp ce spirale ușoare de fum începeau să se ridice deasupra pădurii, aducînd miros de frunze arse și de pin uscat.

— Bine, să mergem. În tabere au început să pregătească mîncarea: se vede fumul. Fiecare trîmbă din astea poate însemna un prieten, un dușman. Dar cui îi e foame și nu mai poate răbda, să se ducă întins la oricare din ele. . .

Aproape de Tres Marias se despărțiră. Froilán, sprijinindu-l pe Sindulfo, ținîndu-l de după mijloc. Iar Gervasio, urmat de Pedro, cu capul în pămînt și frecîndu-și brațele ca să învingă ceața înghețată a muntelui.

Pămîntul era rece, ca într-un giulgiu, sub picioarele lui Gervasio și ale lui Pedro; fața lui umedă, de stîncă și de brazi, se umfla la fiece pas, ascendent și livid. Trebuia ocolit postul federal, cu soldați înțepeniți de frig și colibe cu miros de fasole răsfiartă, care le tăia drumul spre cea mai apropiată tabără a lui Zapata. Aproape de lăsatul serii, Pedro își duse mîinile la pîntece și se prăbuși în genunchi. Apoi începu să icnească. Umbrele amurgului se alungeau în desișul întunecat al pădurii, și Pedro, cu vederea și gura în convulsii, cerea în tăcere un răgaz, o clipă de odihnă.

— Mai e puțin și se întunecă, Pedro. Trebuie să mai mergem o bucată împreună, și pe urmă ne despărțim. Hai, ridică-te.

— Ca generalul Hernández, la fel, așa a zis Froilán. Întîi, împușcat; pe urmă, ars. Asta ne așteaptă, Gervasio. Mai bine să rămînem aici, în munți, și să murim singuri, cu Dumnezeu. Încotro ne ducem? Spune, Gervasio, încotro ne ducem?

— Nu mai vorbi. Dă-mi mîna și ridică-te.

— Da, tu ești conducătorul, tu ești cel puternic, tu știi că trebuie să mergem și să tot mergem. Dar ce nu știi este încotro. Să ne alăturăm lui Zapata? Și pe urmă?

— Sîntem în plină luptă, Pedro. Nu e vremea de gîndit, e vremea de ridicat armele.

— Să lupți fără să te gîndești la nimic, de parcă n-ai avea amintiri și presimțiri. Ce crezi tu că o să iasă din toate astea? Crezi că are vreo însemnătate că tu și cu mine luptăm? Acuma, că sîntem singuri aici, pe jumătate pierduți în inima pădurii, și cu fierbințeala asta care simt că mă cuprinde, ia stai puțin și te gîndește. De ce sîntem în stare, tu și cu mine, singuri aici? Ce preț are ce facem și ce spunem noi? N-o să se rezolve totul și fără noi? Nu e jertfa noastră zadarnică și de prisos? Să

https://biblioteca-digitala.ro

plecăm, Gervasio, departe de aici, departe de roata asta care se învîrte. Să treacă vijelia deasupra capetelor noastre. N-o să se schimbe nimic.

— Ce propui?

— Să mergem la Cuautla, poate găsim niște haine, sau ceva bani. . . Și pe urmă, fiecare la casa lui. . .

— O să te caute, o să te găsească, Pedro. De-acum încolo nu mai ai scăpare. Tu nu vrei să te lași tîrît de vijelie. Eu nu mai pot altfel. N-am altă ieșire. Și, în afară de asta, nu mai e nici o casă care să te poată ocroti. Nu va mai fi nici o ascunzătoare în Mexic. Toți vom împărtăși aceeași soartă.

— Și pe urmă?

— Pe urmă, fiecare la locul lui. Locul care o să i se potrivească.

— La fel ca înainte?

— Nu mai întreba. Nu trebuie să întrebi și iar să întrebi, cînd ai pornit să faci revoluție. Trebuie să ne facem datoria. Asta e totul.

— Și cine o să cîștige, serios vorbind? Nu te-ai gîndit niciodată?

— Nu știm cine o să cîștige. Totul cîștigă, Pedro. Totul e viu. Cîștigă ceea ce supraviețuiește. Aici totul supraviețuiește. Hai, în picioare.

— M-a cuprins iar fierbințeala. Gervasio. Parcă mi-e pîntecul plin de lilieci.

— Haide. Mai e puțin și se întunecă.

Pedro se așeză în genunchi:

— Trebuie să dormim aici. Eu unul nu mai pot.

Cînd văzduhul se umplu de greieri și vîntul începu să șuiere pe costișele reci, Pedro își frecă brațele și dinții prinseră să-i clănțăne. Întunericul brusc al spațiului îi înconjură din toate părțile.

— Nu mă lăsa, Gervasio, nu mă lăsa. . . Numai tu mă poți duce acolo unde trebuie. . . Nu mă lăsa, pe sufletul măicuței tale. . .

Pedro întinse brațul și zgîrie pămîntul:

— Vino lîngă mine, te rog, mi-e frig. . . O să ne încălzim amindoi.

Încercă să întindă și mai mult brațul și se rostogoli, sărutînd țărîna:

— Gervasio, vorbește-mi; spune ceva; spune ceva, nu mă lăsa să putrezesc aici. . .

Vru să-și privească mîinile, ca să-și dea seama că trăiește; o ceață deasă acoperea muntele. Cu ochii holbați, parcurse pădurea neagră și strigă:

— E prea mult pămînt pentru mîna de țărînă pe care o las; du-mă departe de aici, Gervasio; să ne întoarcem la închisoare. Mi-e frică de muntele ăsta gol de suflete; mi-e frică să umblu slobod, fără cătușe. . . Să mi le pună la loc, repede, Gervasio, Gervasio!. . .

Pedro își strînse pumnii în jurul gleznelor și, timp de o clipă, se simți din nou prizonier liber. *Prizonierul oamenilor vreau să fiu, nu prizonierul frigului, și al durerii și al nopții. Să-mi pună cătușele, măiculiță, ca să nu mă rostogolesc de-aici. Vreau să rămîn legat. Legat m-am născut. Asta-i nenorocirea.* — Gervasio, nu mă lăsa singur, pe sufletul măicuței tale. . . Tu ești conducătorul; du-mă. . . Gervasio!

Monologul lui Pedro șuiera între stînci. Gervasio Pola alerga de mult pe povîrnișul muntelui la vale, înspre focurile gălbui din valea Morelos.

https://biblioteca-digitala.ro

Generalul Inés Llanos își vîrî degetele sub centiron și se așeză lîngă bivuac. Pălăriile mari, galbene, ale soldaților străluceau cu ochi indieni prin noapte, în spatele lui.

— Binevoiește, nu te sfii. Intră. Așadar, dumneata ai evadat de la Belén?

— Da, generale. Numai eu am scăpat și am trecut muntele într-o singură zi, reluă Gervasio Pola, suflîndu-și în palmele înghețate. Am scăpat numai eu. Și acum. iată-mă la ordinele domniei voastre, ca să mă alătur generalului Zapata și să continui lupta împotriva uzurpatorului.

— Doamne, ce înapoiat și rătăcit trebuie să fii, hohoti generalul Llanos, în timp ce-și mai lua o turtă de pe foc. Dumneata n-ai mai citit nimic? Ce zice adevăratul Plan al lui Ayala? Acolo e tras la răspundere Madero, pentru lipsă de fermitate și extremă slăbiciune, așa spune ordinul. Și cine l-a doborît? Generalul nostru Victoriano Huerta, care acuma ne este șef. . .

— Și Zapata?

— Nici un Zapata. Aici te afli în fața lui Inés Llanos, sluga dumitale, credincios forțelor guvernului legitim, și mîine vei fi înapoi la Belén. Pînă una alta, fă-ți plinul. că drumul e lung și arșița mare.

Gervasio Pola trecu din nou zidurile cenușii ale Belénului. Pămîntul pîrjolit din patio arăta locul unde fusese ars Hernández. Pola trecu, pășind peste cenușă și, în clipa aceea, picioarele începură să-i tremure. Rămas singur, simți nevoia să doarmă; pleoapele i se așterneau grele, cînd își făcură apariția doi ofițeri.

Căpitanul Zamacona, blond și subțiratec, cu mustățile ceruite cu grijă, îi spuse:

— Nu mai e nevoie să te anunț că vei fi dus direct la zid.

Privea necontenit în tavan:

— Dar, înainte de asta, ne vei spune pe ce drum au apucat prizonierii evadați Pedro Ríos, Froilán Reyero și Sindulfo Mazotl.

— Dacă tot o să puneți mîna pe ei. . . ce însemnătate mai are?

— Are, pentru că vrem să vă împușcăm pe toți patru împreună, drept pildă și învățare de minte. Hotărăște-te, sau, dacă nu, mîine te ducem singur în fața plutonului.

Ușa celulei se închise cu un scrîșnet de oțel, și apoi Gervasio auzi pașii sacadați pe lespezile de piatră din lungul coridor al Belénului. Un vînt înăbușit se învîrtejea printre zăbrele. Gervasio se trînti la pămînt.

Mîine sînt dus singur în fața plutonului; o singură hîrcă în zorii zilei de mîine. . . Picioarele au și început să-mi tremure, cînd am trecut peste cenușa lui Gabriel Hernández; o să fiu un strat de cenușă pentru tălpile celor osîndiți; pe urmă o să treacă Pedro peste cenușa mea, și Sindulfo peste a lui Pedro, și Froilán peste a lui Sindulfo. Fără să ne putem lua rămas bun altfel decît cu tălpile. Singur în fața plutonului; iată-mă străbătînd coridorul, la ceasul cînd abia se mijește de ziuă, încercînd să uit ce știam și să-mi aduc aminte de ceea ce uitasem. . . O să am oare timp destul pentru căință? Dar nici n-o să mi se dăruiască viața a doua oară ca să mă pot căi de toate cele; bine te mai răzbuni, moarte blestemată, lăsîndu-ne să credem că ești diferită de viață! Tu ești de fapt totul, viața te invadează doar, te rănește. Viața nu e altceva decît o excepție

https://biblioteca-digitala.ro

de la moarte. Tot facem fel de fel de salturi, ni se vîră în cap că o să fim eroi, ca să nu ne mai gîndim la nimic, să nu ne gîndim ce simți cînd un plumb, și pe urmă altul, ți se înfige în pîntece, și în piept, oare ce dracu' simți? Îți mai dai seama de propriul tău sînge împroșcat în jur, de ochii care zice că ți se holbează cît cepele? Mai știi cînd se apropie un ins ca să-ți dea lovitura de grație, drept în ceafă, și tu nu mai poți să vorbești și să ceri milă? Am isprăvit-o de mult, mila, am isprăvit-o noi pe toată, Dumnezeule sfînt, cum s-o mai cerem de la tine? Mi-e frică, Doamne dumnezeule, mi-e tare frică. . . și tu n-o să mori cu mine odată; nu vreau să vorbesc despre moarte cu cei care n-o să moară odată cu mine! Vreau să le-o povestesc tovarășilor mei, ca să tăcem împreună, și să murim împreună, împreună, împreună. Lași o mulțime de lucruri, o mulțime de lucruri nefăcute. . . asta e moartea. . .

În picioare, Gervasio îi strigă paznicului:

— Să vină căpitanul acela!

(Pedro a rămas sus pe munte ceva mai la dreapta de Tres Marias, îndată după postul federal. Avea febră. Tot acolo trebuie să fie și acuma. Froilán și Sindulfo au luat-o pe drumul cel greu de la stînga. Mersul e anevoios, și Sindulfo are un picior beteag; pe semne că n-au ajuns prea departe. Și nici nu mai mîncasem de mult, și cu frigul ăsta. . .)

În zorii unei zile de duminică, înainte să înceapă să sune clopotele parohiale, Gervasio străbătu buimăcit coridorul pustiu al Belénului. Își pipăia umerii, fața, stomacul, coapsele: aveau mai mult drept la viață decît el, și tocmai ele erau cele care mureau. Pleoapele îi atîrnau grele. Apoi vru să-și amintească totul, să-și parcurgă întreaga viață; amintirea i se opri asupra unei păsări care-și muia aripile în apa unui rîu din Tierra Caliente. Vroia să treacă la alte lucruri, la femei, la părinți, la nevastă, la băiatul pe care n-apucase să-l vadă, și nu-i apărea decît pasărea cu penele ude. Plutonul se opri și, din altă celulă, ieșiră Froilán, Pedro și Sindulfo. Nu le văzu chipurile, dar știa că sînt ei, pentru că în aceeași clipă încetă să-și mai amintească și își dădu seama că merge în fruntea condamnaților. Aveau să moară toți patru împreună. Dimineața îi mîngîie chipul. Îi veniră aceleași gînduri ca în sierra; se simți măreț. Se îndreptară spre zid și acolo se întoarseră în loc, pentru a înfrunta gurile puștilor.

— Am fugit împreună, murmură Gervasio Pola către tovarășii săi.

— Ah, ce moarte păcătoasă, suspină, la rîndul lui, Sindulfo. Dar tot n-o să izbutească să ne despartă.

— O să cădem împreună, zise Gervasio, trăgînd adînc aer în piept. Spune-le și celorlalți să-și dea mîna.

Atunci văzu privirile tovarășilor lui, simți că moartea le apăruse lor mai întîi, și închise repede ochii, pentru ca viața să nu i se scurgă înainte de vreme.

— Trăiască Madero! strigă Froilán în clipa detunăturii.

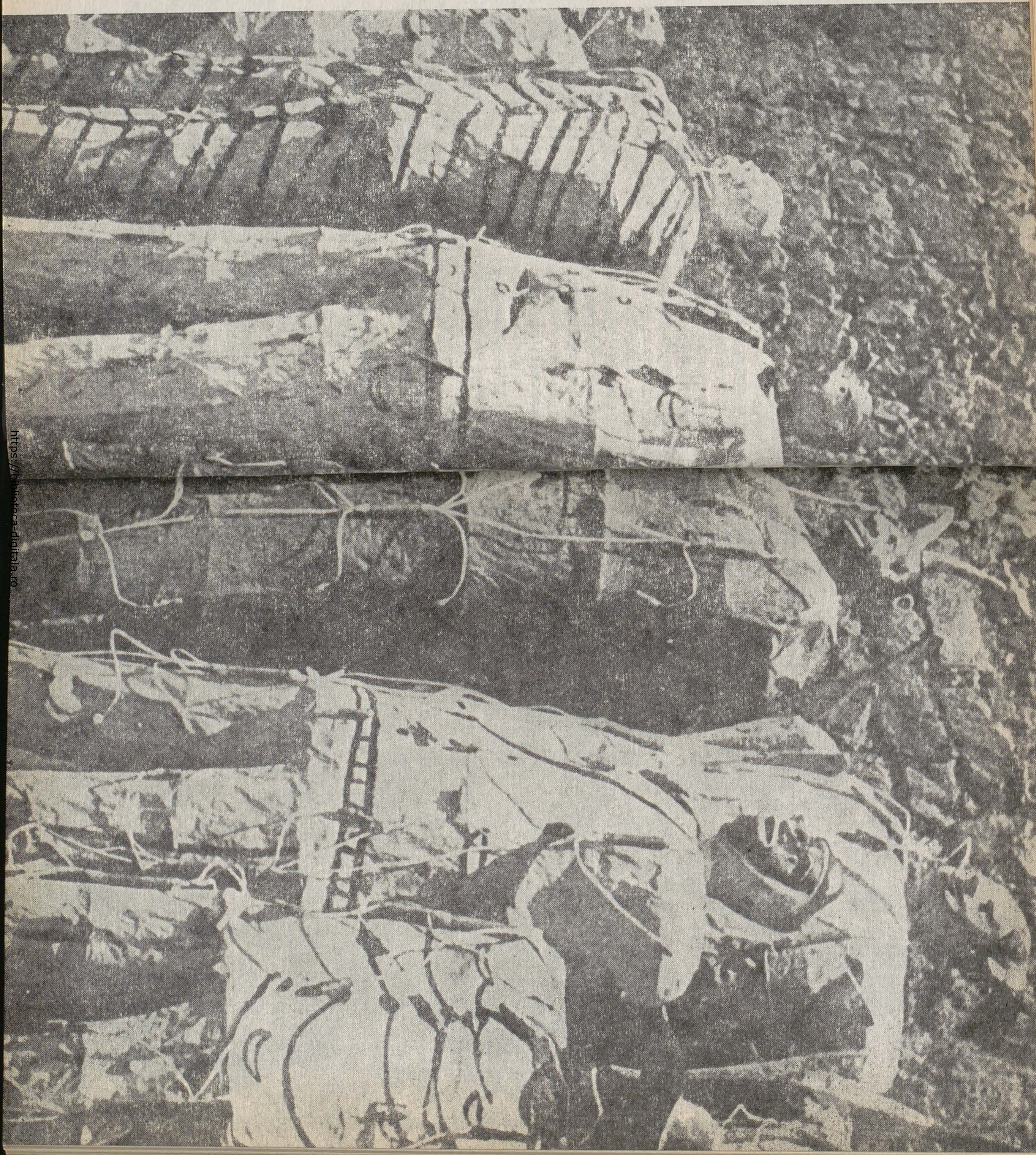
Pasărea căzu sfîrtecată în rîul din Tierra Caliente, și căpitanul se apropie să dea lovitura de grație celor patru condamnați care se zvîrcoleau în țărîna Belénului.

— Cînd o să învățați odată să-i isprăviți dintr-o singură salvă? le spuse celor din pluton; și se îndepărtă, privindu-și liniile palmei.

În românește de CRISTINA ISBĂȘESCU HĂULICĂ

https://biblioteca-digitala.ro

Personaje de mucava și sîrmă, cu petarde pentru serbări populare.



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ZIUA CUTREMURULUI

nuvelă

— Asta s-a întîmplat în septembrie. Nu în septembrie anul ăsta, ci în septembrie anul trecut. Sau poate acum doi ani, nu-i așa, Melitón?

— Nu, a fost anul trecut.

— Ei, înseamnă că țineam bine minte. În septembrie anul trecut, în ziua de douăzeci și unu. Ascultă, Melitón, n-a fost cutremurul pe douăzeci și unu?

— Nu, a fost puțin mai înainte. Dacă-mi aduc bine aminte, a fost pe optsprezece.

— Ai dreptate. Eu pe atunci eram la Tuxcacuexco. Am văzut cu ochii mei cum se prăbușeau casele de parcă ar fi fost de turtă dulce, se încovoiau uite așa, schimonosindu-se, și pereți întregi se năruiau într-o clipă. Și oamenii ieșeau dintre dărîmături înspăimîntați și alergau drept la biserică strigînd cît îi ținea gura. Dar stați puțin. Ascultă, Melitón, mi se pare că la Tuxcacuexco nu există nici o biserică. Tu nu-ți amintești?

— Nu există. Acolo n-au rămas decît niște ziduri crăpate despre care se spune că sînt ale unei biserici de acum vreo două sute de ani; dar nimeni nu-și amintește de ea, și nici nu se știe cum arăta; mai curînd pare o curte părăsită, năpădită de bălării.

— Ai dreptate. Atunci nu eram la Tuxcacuexco cînd m-a prins cutremurul; eram pesemne la El Pochote. Dar El Pochote e un cătun, nu-i așa?

— Da, dar are o capelă căreia acolo-i spun biserică; e oleacă mai încolo de ferma Los Alcatraces.

— Atunci acolo, fără îndoială, m-a prins cutremurul ăsta de care vă spun, și cînd pămîntul se clătina tot, de parcă înăuntru îi fierbeau măruntaiele. Cîteva zile mai tîrziu, fiindcă îmi amintesc că încercam să consolidăm zidurile caselor, a venit guvernatorul; venea să vadă ce ajutor putea da cu prezența lui. După cum știți cu toții, e deajuns să se înfățișeze guvernatorul și lumea să se uite la el, că totul s-a și aranjat. Important e ca cel puțin să vină să vadă ce se întîmplă, și să nu rămînă

Gravură emblematică de JOSÉ GUADALUPE POSADA

https://biblioteca-digitala.ro

acasă la el împărțind ordine în dreapta și în stînga. Cînd vine el totul e în ordine, și oamenii, chiar dacă s-a prăbușit casa peste ei, sînt mulțumiți că l-au cunoscut. Nu-i așa, Melitón?

— Nu încape îndoială.

— Ei bine, și cum vă spuneam, în septembrie anul trecut, puțin după cutremur, ne-am trezit aici cu guvernatorul, care a venit să vadă ce stricăciuni suferisem. Aduceau cu el un geolog și alți oameni cu carte, să nu credeți că venea singur. Ascultă, Melitón, cam cît ne-a costat masa pentru oamenii guvernatorului?

— Vreo patru mii de pesos.

— Și n-au stat decît o zi; de îndată ce s-a făcut noapte au plecat, că altfel cine știe dacă nu ne-ar fi golit cămările, cu toate că, ce-i drept, am fost foarte mulțumiți: oamenii se înălțau pe vîrfurile picioarelor și își suceau gîturile ca să-l vadă pe guvernator, și făceau tot felul de comentarii despre cum mîncase curcanul și dacă lăsa oasele curate și cît de iute înfuleca omletele după ce le stropea cu sos de *guacamola;* nimic nu le-a scăpat. Și el păstra o liniște suverană, grav, ștergîndu-și mîinile de pantaloni ca să nu murdărească șervetul de care s-a slujit numai ca să-și curețe din cînd în cînd mustățile. Și pe urmă, cînd punciul de rodii li s-a suit la cap, au început să cînte cu toții în cor. Ascultă, Melitón, cum îi zice cîntecului ăla pe care l-au cîntat și iar l-au cîntat de parcă ar fi pus un disc stricat?

— E un cîntec care începe așa: « Nu știi ale inimii triste momente ».

— Ai o memorie grozavă, Melitón, ești dat naibii. Da, ăsta e. Și guvernatorul rîdea cu poftă; a întrebat unde-i privata. Pe urmă s-a așezat din nou la locul lui, a mirosit garoafele care se aflau pe masă. Se uita la cei care cîntau și clătinau din cap în ritmul muzicii, zîmbind. Fără îndoială era fericit, fiindcă oamenii din provincia lui erau fericiți, i se citeau pe față gîndurile. Și cînd a sosit clipa discursurilor, s-a ridicat unul din oamenii care veniseră cu el, unul cu fața cam strîmbă într-o parte. Și a vorbit. Știa să vorbească ca din carte, nu altceva. A vorbit de Juárez, căruia zicea că noi îi ridicasem un monument în piață, și pînă atunci nu știusem că e statuia lui Juárez, fiindcă nimeni nu ne putuse spune cine era individul cocoțat pe monumentul ăla. Am crezut întotdeauna că putea fi Hidalgo sau Morelos sau Venustiano Carranza, fiindcă la toate aniversările fiecăruia dintre ei ne adunam acolo ca să le cinstim amintirea. Pînă cînd muțunache ăla ne-a spus că era don Benito Juárez. Și cîte nu ne-a spus! Nu-i așa, Melitón? Tu, care ai o memorie atît de bună, îți amintești desigur ce ne-a recitat domnul ăla.

— Îmi aduc aminte foarte bine; dar am repetat de atîtea ori că m-am plictisit.

— Bine, nu-i nevoie să mai spui. Numai că domnii ăștia pierd un discurs grozav. O să le spui mai încolo ce-a spus guvernatorul. Oricum, în loc să fie o vizită făcută celor îndurerați și celor rămași fără casă, totul s-a transformat într-o beție strașnică. Și ce să vă mai spun cînd a intrat în sat taraful din Țepec, care a întîrziat fiindcă toate camioanele fuseseră ocupate să transporte pe oamenii guvernatorului, și muzicanții au fost nevoiți să vină pe jos; dar au venit. Au intrat cîntînd la harpă, bătînd toba și lovind de zor talgerele, și răcnind cît îi ținea gura cîntecul *Vulturul plouat.* Merita să-i auzi, pînă și guvernatorul și-a scos haina și și-a desfăcut cravata, și cheful s-a încins și mai tare. Au mai adus cîteva damigene de punci și au fript îndată carne de vînat, că de vînat nu ducem lipsă. Noi ne prăpădeam de rîs cînd îi auzeam că ne laudă pentru că știm să pregătim groapa cu jeratic, nu-i așa, Melitón? cînd de fapt nu pregătisem nici o groapă. Tot ce pot să vă spun e că abia se servea un fel că ei și cereau altul, și noi eram acolo ca să-i ospătăm. Așa cum spunea Liborio, notarul, care în treacăt fie spus a fost întotdeauna un lingău, « nu contează cît ne costă recepția asta, că banii ăștia nu-i cheltuim degeaba », și pe urmă te-am auzit pe tine, Melitón, care erai pe atunci președintele comite-

https://biblioteca-digitala.ro

tului municipal, și nu-mi venea să cred că ești tu cînd spuneai: « Mai aduceți punci că o asemenea vizită nu primim în fiecare zi ». Și într-adevăr s-au mai adus cîteva damigene de punci; paharele se răsturnau și fețele de masă erau murdare ca la porci. Și oamenii ăia nu se mai săturau, de parcă erau sparți. Am băgat de seamă că guvernatorul nu se mișca de la locul lui, nici măcar nu întindea mîna, ci mînca și bea într-una tot ce-i întindeau cei din jur; dar masa era atît de încărcată, încît nici pentru solniță nu mai era loc, și el o ținea în mînă, iar cînd nu mai avea nevoie de ea o vîra în buzunarul de la cămașă. Îmi amintesc că la un moment dat chiar eu l-am întrebat: « Nu vreți puțină sare, domnule general? », și atunci el mi-a arătat rîzînd solnița pe care o ținea în buzunarul de la cămașă și așa mi-am dat seama de asta.

Dar partea cea mai frumoasă a fost cînd a început să vorbească. Ni s-a încrețit pielea de emoție. S-a înălțat încet, foarte încet, pînă cînd l-am văzut că izbește scaunul cu piciorul și-l zvîrle cît colo; s-a sprijinit cu mîinile de masă, și-a dat capul pe spate ca un vultur care-și ia zborul și pe urmă a tușit, și atunci au tăcut cu toții. Ce-a spus guvernatorul, Melitón?

— « Concetățeni », ne-a spus. « Rememorînd traiectoria vieții mele, dînd viață singurului mod posibil de a-mi ține promisiunile, în fața acestei provincii pe care am vizitat-o ca un anonim tovarăș al unui candidat la funcția de președinte al Republicii, colaborator fidel și asiduu al unui om reprezentativ, a cărui cinste n-a fost niciodată ruptă de contextul manifestărilor sale politice și care în schimb este o traducere fermă a principiilor democratice într-o unitate de nezdruncinat cu poporul, îmbinînd austeritatea de care a dat dovadă de atîtea ori cu sinteza evidentă a idealismului revoluționar niciodată mai plin de realizări și de certitudini ca astăzi ».

— Aici au fost aplauze, nu-i așa, Melitón?

— Da, aplauze prelungite. Pe urmă a urmat: « Profilul meu este același, concetățeni. Am fost zgîrcit cu promisiunile cînd eram candidat, hotărît să nu promit decît ceea ce puteam îndeplini și ceea ce, concretizîndu-se, putea fi tradus în beneficiul colectiv, și nu ca o simplă posibilitate ipotetică pentru o familie generică de cetățeni. Astăzi sîntem prezenți aici, în acest caz paradoxal al naturii, neprevăzut în programul meu de guvernare . . . »

— Exact, domnule general! strigă un glas din mulțime. Exact! Bine ați spus.

— « . . . În acest caz, spun, cînd natura ne-a pedepsit, prezența noastră receptivă în centrul epicentrului teluric care a distrus cămine ce ar fi putut fi ale noastre, care sînt ale noastre; am sărit în ajutor, nu cu dorința neroniană de a ne bucura de nefericirea altora, ci dimpotrivă, ba mai mult, ferm hotărîți să ne dăruim cu generozitate eforturile pentru reconstrucția căminelor distruse și să fim alături de frații noștri care și-au pierdut rudele și prietenii în aceste clipe grele. Acest sat pe care l-am vizitat cu cîțiva ani în urmă, cînd eram departe de orice ambiție de putere, sat pe atunci fericit, iar acum îndoliat, mă îndurerează profund. Da, concetățeni, mă dor rănile celor vii pentru bunurile lor pierdute și suferința strigătoare la cer ale acestor ființe pentru morții îngropați sub dărîmăturile pe care le avem în fața ochilor. »

— Aici au fost iar aplauze, nu-i așa, Melitón?

— Nu, aici s-a auzit din nou glasul dinainte: Exact, domnule guvernator! Bine ați spus. Și pe urmă a răsunat un alt glas, care a spus: Astupați-i gura bețivului ăstuia!

— Așa-i, ai dreptate. Și chiar părea că se stîrnește o învălmășeală într-un capăt al mesei, dar s-au potolit cu toții cînd guvernatorul a început din nou să vorbească:

https://biblioteca-digitala.ro

— « Tuxcacuenşi, vă mai spun o dată: mă îndurerează nenorocirea care s-a abătut asupra voastră, căci în pofida celor spuse de Bernal, de marele conchistador Bernal Díaz del Castillo: « Oamenii care au murit semnaseră un contract cu moartea », eu, pe baza concepţiei mele ontologice şi umane, zic: mă doare nefericirea voastră, cu durerea pe care o produce doborîrea unui pom în floare. O să vă ajutăm din toate puterile noastre. Forţele vii ale statului ard de nerăbdare să sară în ajutorul celor loviţi de această calamitate nemaipomenită şi nedorită de nimeni. Ca guvernator, nu voi avea linişte pînă nu-mi voi face datoria. Pe de altă parte, nu cred că voinţa lui Dumnezeu a fost să vă producă pagube, să vă distrugă casele . . . » Şi aici a încheiat. Ce-a mai spus pe urmă n-am mai învăţat, fiindcă zarva stîrnită la mesele din spate a crescut prea tare şi era foarte greu să-i prind vorbele.

— Aşa-i, aşa-i, Melitón. Merita să fi văzut zarva care s-a stîrnit. Şi acelaşi glas din mulţime a început să strige iarăşi: Exact ! Exact ! atît de tare că se auzea din stradă. Şi cînd au vrut să-i astupe gura, a scos pistolul şi a început să lovească în dreapta şi în stînga, trăgînd în tavan. Şi oamenii care se adunaseră să privească au luat-o la sănătoasa de cum au început să se audă focurile. Au răsturnat mesele, au spart farfuriile şi paharele şi au început să arunce cu sticle în cel cu pistolul ca să-l potolească, şi sticlele se spărgeau de pereţi. Iar el, care nu ştiu cum a avut timp să pună un alt încărcător la armă şi acum trăgea din nou în aer, în timp ce se apleca ba într-o parte, ba într-alta pentru a se feri de sticlele care veneau spre el din toate părţile. Să-l fi văzut pe guvernator în picioare, foarte serios, puţin încruntat şi privind spre locul unde se stîrnise vacarmul de parcă ar fi vrut să-l liniştească din priviri. Nu ştiu cine le-a spus muzicanţilor să cînte ceva şi atunci s-au pornit să intoneze imnul naţional din toate puterile, de era să-i crape venele de la frunte celui de la trombon, aşa de tare sufla. Şi pe urmă s-a văzut că şi afară, în stradă, se încăieraseră oamenii. Au venit să-l anunţe pe guvernator că unii scoseseră custurile; şi dacă te uitai bine, vedeai, într-adevăr, că afară începuseră să se taie, şi se auzeau femeile strigînd: Despărţiţi-i că se omoară ! Şi pe urmă cineva a strigat: Mi-a omorît bărbatul ! Prindeţi-l ! Şi guvernatorul nici nu se clintea, stătea drept ca o statuie. Ascultă, Melitón, cum îi spune la cuvîntul ăla ? . . .

— Impasibil.

— Aşa e, impasibil. Pînă la urmă, după încăierarea de afară, zarva dinăuntru s-a mai potolit. Beţivanul care tot spunea « exact » adormise, îl nimerise o sticlă şi rămăsese lat pe podea. Guvernatorul s-a apropiat atunci de el şi i-a luat pistolul care-i mai atîrna în mînă, că-l ţinea destul de strîns, aşa leşinat cum era. Guvernatorul a dat pistolul unuia din oamenii lui şi i-a spus: « Ai grijă de el şi notează-i numele ca să-i ridicăm autorizaţia de a purta arme ». Şi celălalt a răspuns: « Am înţeles, dom'general ! » Muzicanţii cîntau într-una imnul naţional, pînă cînd muţunache ăla care vorbise la început a ridicat mîinile şi a cerut un moment de reculegere pentru victime. Ascultă, Melitón, pentru care victime ne-a cerut tuturor să facem linişte ?

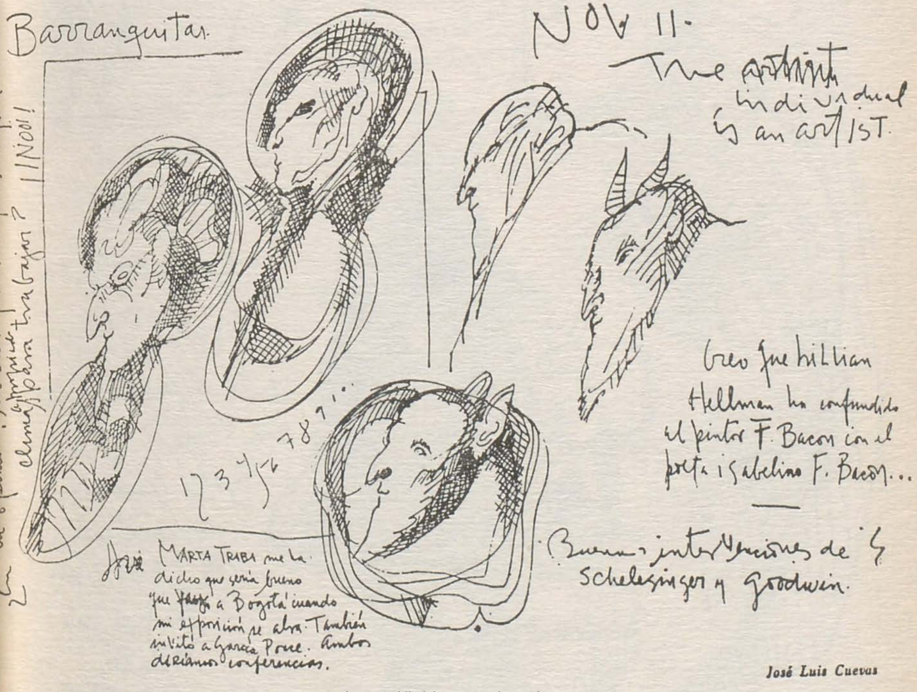
— Pentru victimele epicentrului.

— Aşa-i, pentru alea. Pe urmă s-au aşezat cu toţii, după ce-au aranjat din nou mesele şi au băut mai departe punci şi au cîntat cîntecul ăla cu « clipele de doliu ». Uite, acum îmi aduc aminte că a fost pe douăzeci şi unu septembrie, fiindcă atunci l-a născut nevastă-mea pe băiatul nostru Merencio şi eu am ajuns acasă noaptea tîrziu, mai mult beat decît treaz. Şi ea n-a vorbit cu mine cîteva săptămîni, spunîndu-mi c-o lăsasem singură tocmai atunci. Cînd i-a mai trecut supărarea, mi-a spus că n-am fost în stare nici măcar să merg după moaşă şi ea a trebuit să se descurce singură, numai cu ajutorul lui Dumnezeu.

În româneşte de ANDREI IONESCU

https://biblioteca-digitala.ro

desene de
JOSÉ LUIS CUEVAS

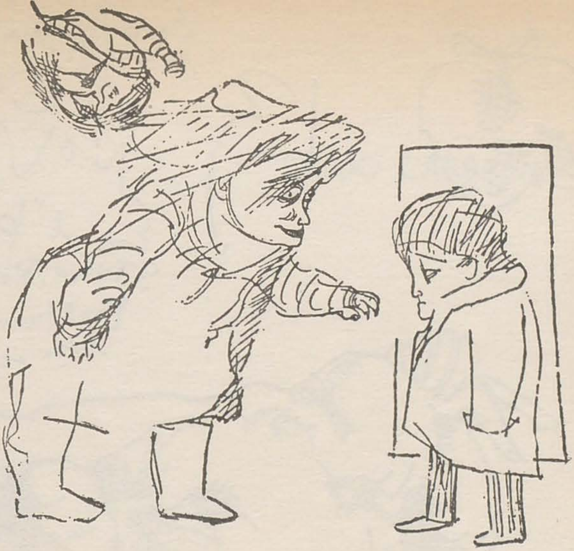


José Luis Cuevas

https://biblioteca-digitala.ro

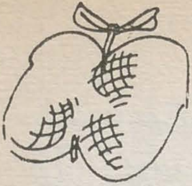
José Luis Cuevas

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

José Luis Cuevas



13

último día en Barranquilla

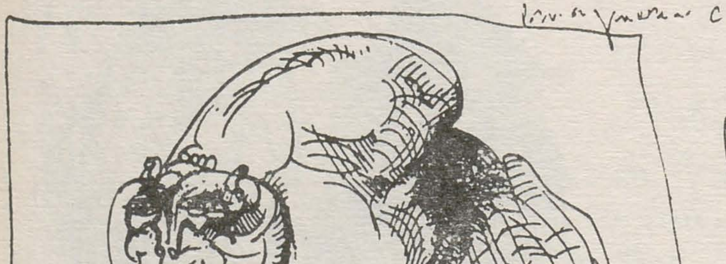
nov

En el "panel" intervienen Styron, Robert Rossen, James Baldwin. Faltó yo. Me ha... bien invitado a particip... pero ...

... tenía mucha confianza en mi dominio del inglés.

interpretación de ...

... catalana



Moderador Podho... (muy ...

Anoche dormí mal: apenas 3 horas de sueño intranquilo

https://biblioteca-digitala.ro

EMILIO CARBALLIDO

APARIŢIILE DIAVOLULUI

Capitolul I. Paloma: sosirea ei la ora şase după-amiază

Un ceas invizibil termina de bătut, cu o voce sufocată, ora. Apoi, linişte. S-au auzit copitele unui cal. Dedesubt, zgomotul apei care se izbea și cădea, se zvîrcolea și se învolbura și își continua drumul greoaie și anevoioasă, o apă derutată și oarbă, dar încăpaţînată. Fata a încercat să privească în jos: pete, contururi. Se zărea umbra nesigură a casei, care nu părea aceeaşi. O cunoştea, o vizitase de mai multe ori. Și auzise vorbindu-se despre această ceaţă care schimba atît de mult faţa lucrurilor.

Sus, voci subţiri, confuze, croncănituri ascuţite și nervoase, bătăi din aripi umede au trădat prezenţa păsărilor. Părea că zboară prin apropiere, dar cine putea să le distingă în aerul care devenise o pîclă murdară. Fata (îmbrăcată în negru) a ridicat capul: faţa îi era pătrunsă de umezeală. Apoi s-a gîndit că era ridicol să rămînă acolo, ca și cum i-ar fi fost frică. Trebuia să ajungă, să bată la poartă, să întrebe de bunica ei, să se prezinte. Și-a luat valiza și celălalt balot pe care îl agăţase de parapetul podului; parcă era mai mică, așa încărcată cu cele două bagaje.

A dat drumul la ciocan cu atenţie, să nu sune prea mult: două lovituri bine cîntărite. A aşteptat. Pe stradă, nici ţipenie. A bătut din nou. A privit înapoi; apăruseră două şiruri de lumini diforme, mărite, chinuite, difuze: felinarele podului Seara se lăsa în mare grabă și era frig. A bătut iar, mai tare. Aproape, se auzea foarte slab clipocitul unui fir de apă. Casa avea două etaje și un felinar stins deasupra porţii de la intrare.

Fragment din romanul *Las visitaciones del diablo*, Universidad Veracruzana.

https://biblioteca-digitala.ro

A deschis: un om solid, sobru, înfășurat într-o zeghe de lînă.

— Casa familiei Estrella? — a întrebat așa, într-o doară, pentru că de fapt știa că aici era, și îl cunoște pe acel om, Juan. Sînt nepoata doamnei Toña.

— Intră. Ce tîrziu ai venit.

A deranjat-o că i-a vorbit cu tu. Omul a ajutat-o la bagaje și a luat-o înainte: din vestibulul cu dale spre curtea interioară plină de arbori pierduți în ceață. Nu a suit pe scara principală, a mers mai departe și la colțul casei a coborît deodată pe-o altă scară, îngustă și străjuită de doi pereți, lungă, care se prelungea neașteptat în jos, sub pămînt.

— Așa este, mai există un etaj, a vorbit ca să spună ceva.

Juan a explicat:

— Duce pînă la malul rîului. Acum am aranjat acolo o grădină.

— Și cînd cresc apele, n-o acoperă?

— Am întărit-o cu pietre și am adus pămînt bun.

La mijlocul scării a împins o ușă și a intrat. Erau în bucătărie, și o femeie zdrahonă (șolduri mari, sîni mari, fese mari) se învîrtea de zor în jurul sobei.

Juan a întrebat:

— Și Toñita?

— A urcat, cred că s-a dus să o vadă pe domnișoara Ángela.

Femeia păzea o oală mare cu lapte pusă la fiert. S-a apropiat de fată.

— Tu ești Paloma?

— Da.

— Bunica ta îmi vorbește mereu de tine. Te credeam mai mare.

— În curînd voi împlini douăzeci.

— Douăzeci ! Pari mai mică — a făcut un calcul — . Oricum, Toñita se consideră atît de bătrînă . . . Poate fiindcă se simte sfîrșită.

Căldura bucătăriei o moleșea, mîncărurile miroseau plăcut; Paloma a vrut să se așeze, dar Juan a apucat din nou bagajele, dînd să iasă.

— Urcați pe scara de la sufragerie, a propus femeia.

— Nu. E murdară pe picioare.

A luat-o înainte. Femeia i-a întins mîna Palomei.

— Mă numesc Eulalia, dar toți îmi spun Lala. Schimbă-te, să nu te îmbolnăvești. O să stăm mai tîrziu de vorbă. Haide, du-te la bunică-ta.

Paloma a început să urce; lumina din bucătărie ajungea cu greu pînă la scară. S-a împiedicat, s-a oprit: peretele din stînga era foarte aspru, din cărămizi tencuite superficial; treptele, inegale. De jos, răzbătea cîntecul vag al apei.

A ajuns sus, la acel *patio* ale cărui dimensiuni nu puteau fi ghicite. Ceața căpăta, o dată cu lăsarea serii, culoare vineție, și din frunze se scurgeau zgomotos picături mari.

Unde era Juan?

— Pe aici.

Vorbea în timp ce suia scara de marmură, ferită de un tavan de sticlă, dar plină de noroi și udă de folosită ce era.

La etajul de sus, un coridor înconjura patio-ul. Nu se zărea balustrada din cauza vegatației și-a glastrelor de flori. Multe erau prinse de perete, altele atîrnau de lanț. Cînd era mică, Paloma le numărase: șase sute, o mie șase sute? Nu își mai amintea.

— În sfîrșit, ai ajuns. Îmbrățișează-mă. Te așteptam încă de ieri. Doamna apăruse pe neașteptate lîngă ea, primind-o cu un surîs abia schițat și-o îmbrățișare.

— Ești udă. Vino la lumină.

S-au privit.

https://biblioteca-digitala.ro

— Ai un păr atît de negru și frumos... Félix, a venit Paloma! De crescut n-ai crescut prea mult, dar te-ai făcut foarte drăguță. Félix! Cred că este în biroul lui. Ce ochi mari ai...

(« Ca să te văd mai bine »).

— Și ce dinți frumoși...

(« Ca să te mănînc ». Paloma și-a rîs în sine, și-a îndreptat gîndurile, a coborît privirea).

— Și dumneata ai rămas la fel de frumoasă, doamnă.

— Haide, haide, Părea măgulită.

Félix și-a făcut apariția, rămînînd în contra luminii.

— Mă ustură ochii, nu pot să-i deschid. Condu-o la Ángela, să se salute. Doamna a dus-o la Angela. Juan a rămas nemișcat lîngă bagaje.

Ángela era ridicată în capul oaselor, pierdută printre perne, învelită pînă la gît. Pe fiecare măsuță de noapte cîte două lămpi. Pe toaletă, în fața oglinzii, un sfeșnic cu cinci lumînări aprinse. Pe noptieră, altă lampă. Camera Angelei era prima impresie într-adevăr luminoasă pe care o oferea casa.

— Paloma! Doream atît de mult să te văd!

S-au îmbrățișat și sărutat.

— Cum te simți?

Un surîs blînd, firesc, a fluturat pe fața Ángelei.

— La fel. Nu o să mai merg niciodată.

— Ești atît de frumoasă, de frumoasă...

Vorbele sunau sincer.

Ángela era frumoasă, parcă pictată, o imagine perfectă, albă, aproape străvezie printre flăcările tremurînde care o înconjurau.

— Și tu, a răspuns cu amabilitate. Da, Ángela se știa frumoasă, și asta o mai consola. — Ai să-mi povestești multe lucruri. Acum, cînd o să ieși să te plimbi... o să fie ca și cum m-aș plimba eu. O să-mi povestești totul... O să-mi servești drept picioare! Paloma a îmbrățișat-o în grabă, cu un gest efuziv, ca și cum ar fi vrut să ascundă un gînd dureros care îi îngheța surîsul și întuneca strălucirea ochilor.

Doamna se ținuse de-o parte. Apoi, cu o căldură binevenită, a luat-o de mînă pe Paloma să o conducă mai departe.

— Haide să o vedem pe bunica, cred că este în camera ei.

Coridorul, « cine o fi avînd grijă de atîtea glastre »?, și cu voce tare:

— De la ce vine mirosul ăsta atît de plăcut?

— De la regina-nopții, vine din curte. Ai să vezi, cînd nu este ceață, cît de frumos e totul.

Juan aștepta. A luat valiza, apoi a ridicat bocceaua cu lucruri.

Doamna a ajuns în dreptul altei uși, a bătut:

— Toñita..

În contra luminii, acea femeie, tare bătrînă, a clipit cu uimire, ca și cum ea ar fi fost singura care nu se aștepta să o vadă pe Paloma.

— Doamne, fata mea, Dumnezeule! Paloma mea, Paloma mea!

O ținea în brațe și plîngea.

— Bunicuțo, nu plînge. Parcă nu te-ai bucura că mă vezi. Haide, ajunge.

Se sărutau, se priveau.

— Intră, fetițo, aici e tare frig.

Camera era foarte mare, aproape goală, și întunecoasă: doar vreo doi, trei sfinți, un scaun, o noptieră...

Juan a lăsat bagajele și a dispărut.

https://biblioteca-digitala.ro

. . .Pe o etajeră erau expuse cîteva icoane, șiraguri de mătănii, și vaze cu flori ofilite printre care clipea o flăcăruie ce se înălța dintr-un vas plin cu untdelemn.

Doamna explica:

— Ți-am adus o laviță. Patul pregătit pentru tine l-am rezervat lui Lisandro, nepotul lui Félix, îl cunoști? Trebuie să sosească dintr-o zi într-alta. Vine să se stabilească aici.

Nepoată și bunică, n-o băgau în seamă. Erau bucuroase că se văd.

Bunica spunea:

— Ai aflat că sînt foarte bolnavă? Nu știu ce am. Gura mi-e plină de răni și nu pot să mănînc. Și mă simt tare obosită, și mi-e tare somn, toată ziua aș dormi. Nu-i mai sînt de folos Armindei la nimic.

— Nu vorbi așa, Toñita. O să mai aduc niște pături. În astfel de zile ceața pătrunde pînă în camere, și este tare frig.

Arminda a ieșit. Îndată Paloma s-a așezat, a prins mîna bunicii.

Apoi a vorbit, repede, cu o voce de fetiță:

— Bunicuțo, sînt tare obosită. Călătoria a fost grea, vreau să mă culc.

— Trebuie să mănînci.

— Vreau să mă culc. Nu mi-e foame. Mi-e somn, mi-e frig.

— O să-ți calc cearșafurile, să le încălzesc . . . O să dormi aici, în patul meu. Eu am oasele tari: noaptea asta o să stau eu pe laviță. O să-ți aduc lapte și pîine prăjită la pat.

Paloma a izbucnit în plîns, cu fața lipită de bunică-sa.

Pe coridor au răsunat tocurile Armindei. Cînd a intrat, Paloma surîdea, cu ochii uscați și surîsul strălucitor, deși puțin dur . . .

Capitolul 11. Lisardo: sosirea lui la ora trei după-amiază Masa de seară, discuții și muzică

Abia pe la nouă dimineața a început să se zărească fîntîna din fundul curții, aproape de zidul gros. Ghizdul de marmură era înverzit și apa murdară din cauza frunzelor și-a păsărilor, nor de păsări care coborau să-și potolească setea. Félix și Arminda priveau printre glastre și se întrebau care o fi numele corect: ciori sau coțofane? Oamenii le spuneau *pichos*, și erau mici, foarte negre, cu reflexe albăstrui; erau în tot orașul, erau și în curtea familiei Estrella.

— Azi o să iasă soarele.

— Dar-ar Domnul! a oftat Arminda.

De-o lună și mai bine, numai ceață, ploaie și burniță.

Un stol de păsări și-a luat zborul dintr-un copac, ca o explozie, producînd o aversă de ploaie de pe frunzele clătinate.

— Și dacă măcar ar cînta, a spus Félix, numai strigăt și croncănit! Ceea ce, la anumite ore, crea atmosfera sonoră a casei.

— Sînt și multe care cîntă: ciocîrlii de munte, *cenzontles*[1] , . . . Dacă ai sta mai mult pe acasă, le-ai auzi.

Păsărelele tuciurii se îngrămădeau spre sol. Arminda a privit, întinzîndu-se peste tufele de azalee:

— Paloma le aruncă fărîmituri de pîine.

O fetiță slăbuță, smeadă la față, cu cozi subțiri, mergea în urma lor, ducînd cearșafurile murdare scoase dintr-un dormitor.

---

[1] **Păsări viu colorate, care cîntă foarte frumos.**

https://biblioteca-digitala.ro

Arminda a oprit-o.

— Ai schimbat aşternutul din camera domnului Lisardo?

— Dar nu-l foloseşte nimenea.

— Schimbă-l!

— Da, doamnă.

— Cearşafurile nefolosite miros a umezeală — explicaţia era pentru Félix, fiindcă fata plecase . Ai primit vreun răspuns din Veracruz?

— Nu.

— S-o fi întîmplat ceva cu vaporul?

— S-ar fi aflat.

— Cînd soseşte?

Soarele şi-a făcut apariţia provocînd pîclă în sens contrar: la suprafaţa pămîntului vapori calzi şi înmiresmaţi care se înălţau cu prudenţă, ca apoi să se topească.

Cînd au terminat de mîncat, Ángela a dorit să coboare pe malul rîului, pentru a se plimba prin « grădină » sau « grădina cea nouă », cum o botezaseră pentru a o deosebi de vechiul *patio*.

— Mergem, Paloma?

Dar Paloma trebuia să o ajute pe bucătăreasă la frămîntatul pîinii şi pe bunică-sa care avea de gînd să facă nişte lapte de pasăre şi nu mai avea destulă putere să bată ouăle.

Totuşi s-a învoit să coboare puţin, să vadă soarele; de cînd sosise, stătuse de mai multe ori în « grădină » şi îi plăcea, dar era trist: aproape niciodată nu putuse vedea celălalt mal, era frig şi noroi.

Acum pămîntul era tare şi apa uşor învălurită. Paloma a întins o cuvertură pe banca de fier şi, în timp ce Ángela se instala, s-a întors la bucătărie.

— Îmi place să privesc apa. Totdeauna aduce cîte ceva . . . Uite, un ziar, ce spune? Nu se vede. O creangă. O pată de grăsime. O fi grăsime de bucătărie . . . Nu. Unsoare de maşini, sau smoală. Félix aproba în tăcere; Ángela nu se întorcea să-i vadă. Practic, vorbea singură.

— O zdreanţă. Nu este cămaşă, nu are nici o formă . . O zdreanţă. Alt ziar. Niciodată n-am citit ziarul. Uite aici, între pietrele astea, se formează un mic curcubeu. Cred că s-a sfîrşit cu iarna.

Grădina se întindea pînă la rîu. Cînd au terminat-o au constat că era cu un metru deasupra malului. Dar plouase neîncetat şi apa crescuse. Juan o măsura: cîteva zile de ploaie şi va începe să smulgă din pămînt şi plante. Ar fi bine să aducă întărituri.

Juan era mîndru de opera lui; acest spaţiu, cuprins între doi contraforţi, fusese o plajă murdară, plină de pietroaie şi bălţi. folosită la întins rufele şi aruncat gunoaiele, vizitată doar de nişte vulturi. Acum: *buganvilla*[1] care creştea ca din apă, dalii (« mai e mult pînă să înflorească »), şi glicine, şi-o crăciunică care mai avea încă două flori tîrzii, tuberoze, clopoţei-de-aur, floarea amorului . . . Contraforţii erau acoperiţi de orhidee şi plante parazite: le mergea bine, obişnuite cu golul dintre roci, şi totdeauna era cîte una în floare. Estetica grădinii se supunea unor norme cantitative, nu selective.

Ángela a ridicat capul şi a privit îndelung podul.

— Cred că a venit cineva.

Şi nu a mai dat atenţie apei, căzută pe gînduri.

— Taie-mi acel crin, a cerut cu un ton care trăda o hotătîre luată brusc.

---

[1] **Arbust ornamental**

https://biblioteca-digitala.ro

Era îmbrăcată în alb, o rochie foarte largă și vaporoasă. Cordonul albastru și albastră funda din părul negru ca smoala, pe care îl lăsa că-i cadă liber pînă la mijlocul spatelui.

Era foarte albă, « ca o lampă de porțelan iluminată pe dinăuntru de o lumină roză, o zînă, o nălucă, o iluzie. Ángela, ce nume perfect », așa o vedea tînărul în timp ce cobora ultimele trepte ale scării.

Și ea era absentă, cu crinul în mîini, cu o floare care îi mingîia buzele, « îngerul Buneivestiri, își anunță vestea ce-o poartă și apoi își ia zborul ».

Ajunsese aproape de ea. S-a oprit fără să deschidă gura , privind-o, dorind ca atunci cînd ea se va întoarce pe pămînt prima ființă pe care avea s-o vadă să fie el.

Ángela a coborît pe pămînt. Întîi și-a plimbat privirea peste el. Apoi l-a văzut și a tresărit ușor; fața i s-a luminat și aproape că i-a strigat numele.

— Lisardo !

Și-au strîns mîinile, iar el i le-a sărutat; s-a așezat alături de ea, a admirat-o.

— Nu-mi vine să cred ochilor. Erai o fetișcană slabă, o drăcoaică care știa să se cațăre în copaci . . . Și nu erai prea drăguță, zău. Ce frumoasă te-ai făcut !

Ea nu a roșit, dar și-a plecat ochii :

— Tu ai rămas neschimbat.

Nu se mai văzuseră de zece ani.

— Ce vîrstă aveai cînd am plecat?

— Cred că . . . doisprezece . . . unsprezece sau doisprezece ani.

— Eu aveam șaisprezece.

— Și vorbești franceza?

— Franceza, engleza și italiana — i-a spus exagerînd tonul, cu o falsă înfumurare, deși în realitate era mîndru de cîte limbi știa.

— Vreau să mă înveți . . . care este cea mai frumoasă ? . . . Știu ! Vreau să învăț franceza, să-l citesc pe Victor Hugo. Părintele Mario spune că nu e bine, dar nu mă interesează.

— Să urcăm, abia i-am salutat pe părinții tăi.

— Haide.

Deodată Lisardo a simțit prezența unui om care parcă ieșise din pămînt, un om care se apleca peste Ángela. Ea părea să nu-și dea seama că el o îmbrățișează, că îi petrece un braț peste mijloc și altul pe sub genunchi. Pentru o clipă Lisardo a văzut imaginea absurdă și a vrut să se repeadă la necunoscut; sau poate că ceea ce vedea nu era adevărat, după aerul distrat care se citea pe chipul Ángelei. Bărbatul a ridicat-o ca pe un copil și ea l-a prins pe după gît.

Ángela se făcea că nu observă uimirea lui Lisardo.

— Îți place această grădină? Este opera lui Juan. Copacii erau și înainte, dar florile, pămîntul, tot . . . Se întinde pînă mai jos de pod : în spatele contrafortului se deschide un drum și sînt o mulțime de ferigi, pe ele nu le poate smulge apa.

Purtată de acel om, a urcat scara înaintea lui Lisardo.

— Îți aduci aminte ce bine știam să mă cațăr în copaci? Eh, nu știam chiar atît de bine : o dată am căzut — a schițat cu mîna un gest comic a căzătură. — Și de-atunci n-am mai putut merge.

Urcau scara abruptă. Juan părea să aibă o practică îndelungată în mînuirea acelei greutăți.

— Vezi? — spunea ea — . În casa asta nu pot să mă gîndesc la scaun cu rotile. Sînt prea multe scări.

În timpul nopții ceața se lăsase din nou. Dormitorul lui Lisardo era în fundul curții interioare, sub camera Ángelei.

https://biblioteca-digitala.ro

Îi aduseseră un pat auriu, de alamă, nu prea lat, cu o cuvertură de pluş, şi perne cu ciucuri aurii. Lămpile aveau suporturi de cristal bine şlefuit şi de porţelan. erau patru, să poată lucra şi noaptea, dacă vroia. Biroul şi scaunul erau cadoul unchiului Félix. Dulapul, enorm şi închis la culoare, pe care se jucau umbre de frunze şi fructe, i-a înapoiat de două ori imaginea întreagă a corpului. Se îmbrăcase pentru masa de seară şi acum îşi prindea perla (roză, montată în aur) la cravată.

A bătut la uşă. A deschis: pe fata asta nu o cunoştea. Aducea o cană şi un lighean.

— Bună seara. Eu sînt Paloma. Şi dumneata eşti Lisardo. Ţi-am adus astea.

— Mulţumesc. Îmi permiţi?

— Nu-i nevoie.

A intrat. A aşezat lucrurile pe lavoarul de marmură. Părea că situaţia o distrează,

— Mulţumesc . . . Paloma.

— Pentru puţin . . . Lisardo.

Îl imita? Era mărunţică, cu ochii mari şi puţin strabism. Purta o rochie neagră bine croită, poate doliu. Cu siguranţă nu era servitoare. Acum trebuia să iasă.

— Eu sînt sora Ángelei.

I s-a părut că a surprins în ochii ei un început de surîs, dar apoi a văzut-o din faţă, era neschimbată. El se arătă mirat.

— Sînt sora ei *de lapte*. Bunica mea ne-a hrănit pe amîndouă.

— Ah, dumneata eşti fiica, . . . nepoata . . . Toñitei.

— Nepoata ei. Dar ea m-a crescut de cînd a murit mama. Bunica a fost în stare de multe vitejii alimentare: eu am fost ultima. A fost doica doamnei Arminda şi a Ángelei.

— Şi-a doamnei Arminda şi-a Ángelei?

— Nu ştiai?

Stătea rezemată de tocul uşii şi ceva fals şi provocator îi lucea în privire.

— Bunicuţa a avut doisprezece copii. I-au trăit patru.

— Atîţia? Şi au trăit . . . numai patru?

— Da. Aproape toţi mureau . . . De foame.

L-a salutat cu mîna în timp ce se retrăgea. El a ieşit în prag, vroia să spună ceva. A reuşit să îngaime doar:

— Ne . . . vedem.

Ea s-a întors, pe jumătate acsunsă în ceaţă, printre copaci.

— Da. La cină. Şi eu iau masa cu voi.

A dispărut.

N-a fost de loc uşor să găsească sufrageria. În afară de pian, policandre, ferestre acoperite de grele draperii din pluş, salonul avea mai multe uşi: el a intrat şi a ieşit prin cele care dădeau în patio; a urcat la etajul al doilea, a coborît. Apoi lîngă vestibul, a dat peste acea mică anticameră. Printr-o uşă deschisă a văzut din nou policandrele şi pianul, dar aici, la dreapta, cobora altă scara, subterană. Era acoperită cu un covor, tăiată din lemn de cedru bine lucrat şi ducea spre o cameră mare: în mijloc trona o masă acoperită cu şervete de pînză chinezească care aveau mai bine de cincizeci de ani.

Aprinseseră candelabrul şi cîteva policandre. Ángela era aşezată, îmbrăcată în roz, cu trandafiri albi în piept. Félix servea aperitivele. Paloma punea la punct ultimele amănunte, instruită de Arminda, care a luat-o pe tînără şi a prezentat-o lui Lisardo.

— Palomita este nepoata Toñiei, îţi mai aminteşti de ea? Tatăl ei a murit şi ea a venit să stea cu noi. Era profesor în Huantusco, un om atît de cult!

https://biblioteca-digitala.ro

— Îmi pare bine, a spus Paloma cu un ton ipocrit, cu ochii scăpărînd a neîncredere. — De atîtea zile de cînd vă așteaptă toți, ce bine că ați venit.

Lisardo a fost cît pe ce să rupă acel început de complicitate pe care fata o stabilea cu el: nu-i plăceau oamenii cu două fețe. Totuși a salutat-o foarte firesc, ca și cum nu s-ar fi văzut niciodată.

— Încîntat, Paloma.

În fund erau trei ferestre care dădeau spre rîu. Se auzea clar murmurul apei, și el a salutat-o pe verișoară, și a luat paharul din mîna lui Félix, și s-a dus să privească: la stînga, se vedea podul înalt cu luminile lui atît de șterse de parcă geamul ar fi fost miop; jos, apa, atît de întunecată, încît părea vîscoasă. Privind cu atenție a distins prin umbră petele alburii din grădină, erau florile.

— Așezasem acolo jos statuia, poate ai văzut-o, cea care este acum în *patio* — a explicat Félix. Dar aici nimeni nu respectă nimic. Au furat-o într-o noapte, cînd apa era foarte scăzută. Ne-am dus să o căutăm, unde crezi că era?, în cimitir. O și vînduseră familiei Rovirosa, și cît ne-a costat să o răscumpărăm și să-i vîrîm pe hoți la pușcărie.

— Caraghioșii, o familie de ignoranți Rovirosa ăștia. Cum să așezi o nimfă pe jumătate goală pe un mormînt? Sigur, sînt masoni, Arminda.

— Sînt inculți. Le-au spus că era statuia Durerii Omenești și au crezut. O lucrare atît de . . . carnală, nu?

— Ei, și durerea omenească este uneori . . . carnală, a spus Lisardo, ca să spună ceva, pe un ton glumeț.

— Nu ! Nu ești materialist, nu-i așa? a întrebat Arminda cu neliniște.

Își dusese mîinile la piept, foarte sumar acoperit, și le ținea acolo, pe mătasea gri, sub șiragul de perle. Făcuse ochii mari, așteptînd cu emfază răspunsul nepotului.

— . . . Nu, nu cred să fiu.

— Bun, a spus cu ușurare, apoi l-a privit pe Félix : unchiul tău e mason. Noi, masonii, nu sîntem materialiști.

— S-au așezat la masă. Toña a adus supa și s-a dus să-l îmbrățișeze pe Lisardo.

— Fiule, ce mare te-ai făcut. Nu mai pot să-ți spun tu. Și ai călătorit atîta ! Ți-a plăcut pe unde ai fost?

Nu știa ce să răspundă.

— Da, mi-a plăcut. Mult.

— Ce bine. Dar acum ai să rămîi aici.

— Da. Am venit să rămîn aici.

— Sînt foarte bătrînă și proastă. Sînt bolnavă. Cine ar spune, atîția ani în urmă nu știu nici cînd nici cum au trecut. la loc, luați loc. Eu mănînc în bucătărie.

— Tutuiește-mă Toña, Spune-mi tu.

Au adus vin. Astfel a observat că în fund mai era o scară, care cobora în pivniță.

— Casa e puțin . . . ciudată, nu? — a spus Lisardo.

— Aha, se vede arhitectul. Ei bine, asta a fost o casă colonială. Mai tîrziu au aranjat-o în stli francez. Era mult mai mare, o treime sau poate încă o dată pe cît este. Bunicul tău a început să o transforme; apoi toți i-au adăugat cîte ceva: bucătăria și sufrageria aici, jos, au fost ideea mea.

Se bea vin de Burgundia: astfel s-a abordat tema vinurilor europene. Ángela s-a grăbit să-l roage:

— Povestește-mi despre Grecia.

Și el nu știa ce să povestească. A vorbit despre vinul cu gust de rășină, despre mîncăruri, despre costume . . Deodată, ca un fulger, și-a amintit ceva, și a încercat să le-o servească aici, la masă, ca să guste toți.

https://biblioteca-digitala.ro

— Știți? Primăvara, Acroplele, ruinele . . . sînt pline de maci. Și mușețel. Și pinii sînt foarte întunecoși, lumina nu pătrunde pînă la ei . . . Vin bătrînele, în negru, să strîngă mușețelul. Marmura albă, și florile care unduiesc ca . . . apa, marea de flori roșii . . .

Atunci a descoperit că acea amintire era legată în special de femeia care-l întovărășea; da, maci, da, aroganța simetrică, dură, solemnă a coloanelor, și albeața bucăților de marmură căzute printre flori. Dar acel păr negru plin de maci . . .

A vorbit mai bine despre Roma: Panteonul, pisicile din Panteon care se hrănesc cu macaroane aduse de vizitatori. Arminda a comentat:

— Ce idee năstrușnică, un cimitir plin de pisici. Și Paloma a schițat un zîmbet, pentru a lăsa să se înțeleagă că ea știa ce este Panteonul. Félix vroia să-i povestească despre Paris, dar *între patru ochi*.

Lisardo a continuat să vorbească și simțea ochii strălucitori ai Ángelei la dreapta lui, și cei ai Palomei în față. Își reamintea mai mult pentru el viața de student, pensiunile, muzeele, un flux dezordonat și din ce în ce mai proaspăt de amintiri care-l izola tot mai mult de ceilalți.

Acum era în Norvegia: o stradă întunecoasă, plină de umbre lungi, aruncate de felinarele care se aprindeau devreme, ducea spre o mare verzuie și înghețată. Apoi a venit vara, soarele coborîse puțin spre miazănoapte. . . Deodată, a simțit privirea de sticlă a Armindei și nerăbdarea stăpînită a lui Félix. A făcut o pauză, a lăudat desertul.

— Opera Palomei. Ea l-a pregătit.

Tăcere. Pe neașteptate, Ángela a izbucnit:

— Vreau să văd atîtea lucruri, să văd totul. Vreau să cutreier toate țările. Vreau să merg acolo, să văd tot ce-ai văzut tu. Apoi a lăsat capul în jos și a gustat fără poftă din prăjitură. A ridicat ochii și ea și privirile ei s-au întîlnit cu ale Palomei aceeași frază, acea pe care Ángela o rostise în ziua sosirii Palomei, răsuna în memoria amîndoura.

Cafea, coniac, Félix a propus fără chef:

— Mă gîndeam să le bem noi doi în bibliotecă, sus. Să vezi niște cărți, foarte bune, pe care le am. Dar este cam tîrziu.

— Da, s-a făcut foarte tîrziu.

Lisardo se întreba dacă toate mesele de seară aveau să fie ca asta. « Poate că a fost ceva special, o cină deosebită, în onoarea sosirii mele ».

— Trebuie să începi să-ți faci relații. Mai ales pentru profesia ta. Arminda o să-ți fie de mult ajutor: cunoaște toți oamenii bogați și știe, pe degete, cine are de gînd să-și construiască casă.

— M-am gîndit, mai tîrziu . . . să plec la Ciudad de México.

— Sigur, după ce o să-ți aranjezi aici o situație. Societatea noastră are atîtea relații . . . cu toată elita capitalei. Ai să vezi că nu sîntem chiar provinciali. Arminda surîdea încîntată.

Au urcat în salon. Cînd s-au ridicat de la masă a apărut Juan, ca și cum l-ar fi chemat. A luat-o în brațe pe Ángela, a suit scările și a așezat-o în fața pianului. A cîntat o nocturnă și o mazurcă; a acompaniat-o și pe mama ei, care a cîntat o arie din *Mignon* și o canțonetă italiană.

— Nu rîde de pronunția mea!

Lisardo nu a rîs dar nici nu a făcut aprecieri. În schimb a lăudad vocea, deși în realitate era destul de modestă.

Cînd s-au retras în camerele lor, toți picau de somn, plictisiți, cu o vagă senzație de nemulțumire.

În românește de ODETTE MĂRGĂRITESCU

https://biblioteca-digitala.ro

TEATRUL — ARTĂ A IMEDIATULUI

de vorbă cu EMILIO CARBALLIDO

Emilio Carballido — nuvelist, romancier și dramaturg — este o personalitate proeminentă a literaturii mexicane. O fericită întîmplare — turneul ansamblului național de balet mexican, pe care Carballido îl însoțește în calitate de consilier artistic — îl aduce în mijlocul nostru, într-o scurtă vizită la redacție. În aceeași zi, într-o conferință despre literatura mexicană ținută în fața studenților Universității din București, Carballido se oprise asupra poeziei (de la Sor Juana Inés de la Cruz, marea poetă din epoca stăpînirii spaniole, pe care o numește « logodnica tuturor scriitorilor mexicani », pînă la Alfonso Reyes și Octavio Paz) pentru a releva cîteva trăsături caracteristice ale literaturii mexicane. Una din notele originalității acestei literaturi ar consta în preocuparea stăruitoare pentru descoperirea propriei identități spirituale, rezultat al împletirii dramatice a două moșteniri culturale: cea prehispanică, încă insuficient valorificată, și cea europeană, adusă de conchistadori și îmbogățită apoi de influențele succesive care s-au exercitat în întreg spațiul culturii occidentale. L-am rugat pe oaspetele nostru să prezinte cîteva aspecte ale prozei și dramaturgiei mexicane actuale care ar merita să fie cunoscute de cititorul român.

— Am constatat cu bucurie că de la călătoria mea anterioară în România, în urmă cu cîțiva ani, s-au tradus unele opere de prima mărime, cum ar fi romanele *Pedro Páramo* de Juan Rulfo și *Moartea lui Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. De asemenea, văd că în revista dumneavoastră a apărut piesa lui Fuentes *Toate pisicile sînt negre*, în care se confruntă reprezentanții celor două culturi aflate la temelia societății noastre de astăzi : Cortés și Moctezuma. Din opera narativă a lui Fuentes, prefer linia imaginativă, cu nuvele ca *Aura*, de exemplu, sau unele capitole din romanul *La región más transparente (Regiunea cu aerul cel mai transparent)*, și îmi plac mai puțin scrierile tradiționale, încărcate cu detalii minuțioase, cum ar fi *Las buenas conciencias (Cu conștiința curată)*.

Octavio Paz este un fenomen uimitor. Eseurile sale de o inteligență impresionantă reușesc să descifreze realitatea mexicană și sînt în fond operele unui poet.

Un alt mare scriitor, mai puțin cunoscut la dumneavoastră, este Juan José Arreola, umorist de talie mondială. Limbajul folosit de el este poate cel mai frumos din întreaga noastră literatură. Scrie cum vorbește și este totodată un mare actor, un om înzestrat cu o imaginație extrem de fină. Mulți scriitori mexicani și latino-americani se inspiră din opera lui. O povestire ca *La autopista del Sur (Autostrada dinspre Sud)* de Julio Cortázar mi se pare că a avut drept model schița *El guardagujas (Acarul)*. Arreola a creat imaginile și metaforele cele mai

https://biblioteca-digitala.ro

frumoase din cîte s-au inventat în Mexic, în poemele în proză și în schițele sale minuscule, reduse la strictul necesar.

Un prozator care ar merita mai multă atenție este Sergio Galindo, nuvelist și romancier. Fiecare nouă operă a sa este mult deosebită de cele anterioare. Este un scriitor care se înnoiește permanent, un scriitor fără prejudecățile unei formule narative unice, un autor mereu imprevizibil. Dintre romanele sale aș aminti *El bordo (Bordul)*, o operă de tip clasic, cu narațiune continuă și o acțiune condusă progresiv, după canoanele tradiționale. A fost tradusă în franceză și engleză. Complet deosebit este romanul *La comparsa (Mascarada)*, montaj aparent lipsit de coerență, avînd o structură formală mai dificil de surprins, sau ultimul său roman, care a devenit *bestseller* în Mexic, *El hombre de los hongos (Omul cu ciupercile)*, încărcat de poezie, un text tropical, exuberant, elegant, fără a fi telegrafic, cu o putere sugestivă extraordinară. De asemeni, o circulație mai largă ar merita operele Luisei Josefina Hernández, o scriitoare de mare talent, victimă pînă nu demult a unei adevărate conspirații a tăcerii. A scris peste douăzeci de piese de teatru și romane, care impresionează printr-o rară luciditate și un dar al expresiei excepțional. Aceste calități se manifestă, bineînțeles, și în eseuri teoretice, despre teatru, balet etc. Dintre romanele sale aș aminti *El lugar donde crece la hierba (Locul unde crește iarba)*, *Los palacios desiertos (Palatele pustii)* și *La cólera secreta (Mînia ascunsă)*.

— De obicei, criticii mexicani vă situează alături de Sergio Galindo și Luisa Josefina Hernández, atît ca romancier cît și ca dramaturg, remarcînd delicatețea cu care evocați mediile de provincie și aura poetică ce învăluie piesele de moravuri cum ar fi Rosalba y los llaveros (Rosalba și portcheiurile) *sau romane ca* El notre (Nordul), *în care realizați pătrunzătoare analize psihologice ale frustrărilor ce-și pun amprenta asupra lumii provinciale. V-am ruga să ne vorbiți despre creația dumneavoastră dramatică, despre formula și viziunea dumneavoastră teatrală.*

— Pentru mine, elementul esențial de expresie în opera dramatică îl constituie acțiunile, nu cuvintele. Publicul simte acest adevăr în mod instinctiv. Spectatorul se îndoiește de ceea ce spune personajul și crede în ceea ce face. Cuvintele ocupă un loc secundar în creația dramatică. Un autor dramatic are nevoie în primul rînd de simț dramatic, de simț al pathosului, nu de cuvinte frumoase. Despre opera mea de dramaturg vă pot spune că la început am scris piese influențate de Giraudoux, apoi piese realiste, apoi piese influențate de expresionism și suprarealism. O vreme pot spune că aveam două lumi, una pe care o formulam în termenii fanteziei libere și alta pe care o formulam în mod realist, în manieră cehoviană. Aceste două direcții au reușit să fuzioneze în piesa *El día que se soltaron los leones (Ziua cînd au dat drumul la lei)*, operă simbolică sau fabulă alegorică pe care am scris-o la București, în timpul șederii mele anterioare în țara dumneavoastră. O piesă ca *Un pequeño día de ira (O mică zi a mîniei)*, primită favorabil de public și de critici și pentru care am primit premiul *Casa Americilor*, mi se pare astăzi prea didactică. Cred că teatrul nu are nevoie să fie ostentativ didactic și ostentativ politic. Teatrul adevărat este întotdeauna politic. Obligînd publicul să ia atitudine, realizezi un act politic. Piesele explicit politice nu sînt întotdeauna cele mai eficiente, fiindcă sînt excesiv catarctice, și spectatorii pleacă acasă prea lesne purificați de pasiuni, căci au fost supuși unei operații de igienă socială. Una din funcțiile teatrului este, desigur, să cristalizeze evenimentele colective, dar nu să ofere rezolvări facile și dinainte stabilite.

— Care sînt, după părerea dumneavoastră, raporturile teatrului cu actualitatea?

— O operă nu ne spune nimic dacă nu conține un germen de actualitate. Opera dramatică este vie în măsura în care poate reflecta problemele spectatorului de

https://biblioteca-digitala.ro

astăzi. De exemplu, o piesă ca *Numancia* de Cervantes poate fi înțeleasă astăzi prin intermediul evenimentelor din Vietnam sau a unor evenimente asemănătoare. Teatrul este o artă a imediatului, trebuie să realizeze o comunicare directă, spontană. Celelalte arte sînt toate mediate.

— Ce posibilități teatrale oferă istoria Mexicului?

— Perioada prehispanică a istoriei noastre, în sensul aristotelic al istoriei, ca activitate inferioară poeziei și teatrului, nu trebuie echivalată cu istoria antichității europene. Mi se pare greșit să facem tragedii grecești cu materia istoriei prehispanice. Viața noastră de atunci nu se exprima prin coturni și măști, ci poseda alte tipare și deprinderi mentale. De aceea mi se pare mai potrivită evocarea în registru comic a trecutului prehispanic, așa cum a făcut la noi un dramaturg ca Novo.

— Cum priviți relația dintre text și spectacol, dintre autor, regizor și actor?

— Textul este cristalizarea unor situații prin imagini centrale puternice, menite să rezume vizual întreg materialul dramatic. Într-o piesă ca *Perseu cu capul Meduzei* am încercat să procedez în așa fel încît dialogul să iasă din situații. Prefer comicul de caracter și de situații, celui verbal. Autorul dramatic este totodată și un regizor. Cine nu scrie gîndind și ca dramaturg și ca regizor nu poate fi un bun autor de teatru. Indicațiile punerii în scenă există implicit în orice text bun. Un montaj presupune mai multe montaje. Personal, am avut ocazia să-mi dau seama cît de fructuoasă și strînsă poate fi colaborarea dintre autor, regizor și actori. Lucrînd cu un grup de opt actori și un muzician, mi s-a întîmplat să schimb substanțial textul pe măsură ce pregăteam spectacolul. Adesea, scriu un rol feminin cu gîndul la o anumită actriță și acest rol este în fond valabil pentru toate actrițele.

— Ce autori și ce orientări semnificative ne-ați putea semnala în teatrul latino-american contemporan?

— Un autor căruia teatrul de astăzi îi datorează enorm este, fără îndoială, mexicanul Rodolfo Usigli, primul dintre dramaturgii noștri care a înțeles că politica oferă teme mult mai interesante decît viața sentimentală tratată melodramatic. În momentul de față există în America Latină un teatru violent politic, al cărui exponent este ecuatorianul Buenaventura, autor și regizor remarcabil. Există și un teatru politic mai abstract, în genul celui cultivat de argentinienii Oswaldo Dragún, care a fost reprezentat și la dumneavoastră, și Griselda Gambaro, autoarea unei pasionante piese despre un lagăr de concentrare nazist — *El campo (Lagărul)* — tradusă în engleză și în cehă. Unul din regizorii cei mai interesanți este Augusto Boal, care a reușit performanța rară de a schimba mentalitatea unor colectivități rurale prin montări de mare eficiență artistică și politică în același timp. Un dramaturg talentat este peruvianul Alonso Alegría, autorul piesei de mare succes *El cruce sobre Niágara (Traversarea Niagarei)*. Un experiment interesant realizează în momentul de față un tînăr autor din America Centrală, José Antonio Arce, care încearcă să îmbine teatrul politic realist, teatrul absurdului, teatrul violenței și happeningul.

https://biblioteca-digitala.ro

MANUELA GHEORGHIU

ÎN BĂTAIA DE INIMĂ A PREZENTULUI

Cred că nicăieri în lume unui european nu-i este dat să vadă mai evident decît în Mexic cum, în bătaia de inimă a prezentului, pulsează, cu egală forță, sîngele robust al unui trecut milenar și șuvoiul năvalnic al viitorului. Simbolul celebru al acestei sinteze a vremurilor este Tlatelolco, « piața celor trei culturi », din Ciudad de Mexico, unde se înfruntă semeț ruinele unei piramide aztece, o mînăstire barocă din secolul XVI și moderna siluetă de sticlă și beton a Ministerului de Externe. Aici, la Tlatelolco, a căzut în 1529 în mîinele conchistadorilor spanioli, după o împotrivire disperată, împăratul aztec Cuauhtemoc. Și tot aici, în 1968, jertfa studenților care revendicau respectarea democrației, a grăbit revirimentul politic operat ulterior odată cu preluarea mandatului de către actualul președinte Luis Echeverria Alvarez. (Prin Constituție, mandatul durează 6 ani, președintele neputînd fi reales).

În ajunul plecării mele din Mexic, un reporter de la *Notimex*, care îmi lua un interviu pentru jurnalul de actualități al televiziunii, m-a întrebat, printre altele, cu ce *imagine cheie* părăsesc țara lui. Aș fi putut să-i vorbesc de Tlatelolco, dar am preferat o altă imagine, mai personală: întîlnirea cu generația de mîine, întîlnirea cu copiii de la Teotihuacan (. . .)

Strecurîndu-ne cu greu prin traficul năucitor al orelor dimineții, ieșisem din capitală doar de un ceas. Deodată, din autostrada șerpuind printre munți, s-a desprins un drum și ne-am trezit pe neașteptate într-un peisaj de o ariditate nepămînteană. Teotihuacan (în limba Nahuatl, « teotihuacan » înseamnă « locul unde se făuresc zeii ») copleșitorul centru ceremonial al civilizației toltece, primul mare oraș precolumbian de pe continentul american.

Pe treptele abrupte de granit cenușiu ale piramidei Soarelui, forfoteau ca niște furnici grupuri vesele de liceeni veniți în excursie cu profesorii, o delegație culturală cubaneză și, bineînțeles, cohortele de turiști străini. Dar această lume colorată și gălăgioasă nu izbutea să tulbure pacea stranie a locurilor, absorbită parcă de dimensiunile nemăsurate ale Căii Morților (străjuită de mici temple și terase, vasta esplanadă cuprinsă între Piramida lunii și Citadelă are o lungime de peste doi kilometri.) Murmurul vocilor se topea ca o părere, așa cum se vor fi topit în timp teotihuacanii, adoratorii șarpelui cu pene, Quetzalcoatl.

Cu ochii arși de lumina orbitoare, și poate de tristețea răsfrîntă din ruine, am pășit sub bolta de umbră din Palacio de las Mariposas (Palatul Fluturilor), de unde tocmai ieșeau, ținîndu-se de mînă, doi cîte doi, prichindeii de la o școală elementară. Toți aveau ochi negri imenși, cu luciri de obsidiană — piatra semiprețioasă ce împodobește coloanele interioare ale Palatului —, iar trăsăturile lor delicate repetau aidoma liniile sculpturilor și frescele *mexica*, pe care le admirasem cu o zi înainte la Muzeul de Antropologie. Aveau priviri atît de senine și un

https://biblioteca-digitala.ro

aer atît de robust, de sănătos, încît am înțeles că, pentru o clipă, la Teotihuacan întîlnisem viitorul Mexicului.

Pe aceste meleaguri unde trecutul zbuciumat este deopotrivă povară și matrice în făurirea unui destin național, demn, lucid ancorat în prezent și generos proiectat spre anii 2 000, chiar și natura pare să urmeze aceeași tradiție. Aici, piscurile înzăpezite ale cîtorva din cei mai bătrîni și înalți vulcani din lume — Popocatepetl, Orizaba și Ixtaccihuatl — își împart domnia azurului cu cel mai tînăr vulcan de pe glob — Paricutin —, care într-o bună zi a lui 1943 a izbucnit spre cer din porumbiștea unui țăran.

O altă minune s-a înălțat spre cer, de astă dată născută din truda omului: Torre Latino-Americana din capitală, o săgeată de 47 de etaje. De pe terasa din vîrf, ochiul îmbrățișează panoramic gigantica metropolă ultra-modernă a cărei populație s-a dublat în ultimul deceniu de la 6 la 12 milioane. Metroul transportă zilnic un milion de pasageri, iar parcul de automobile sporește cu 200.000 în fiecare an. Din fericire, orașul a fost conceput în chip riguros geometric încă de pe vremea aztecilor. De pildă Bulevardul Insurgentes, lung de numai . . . 59 de km., urmează întocmai vechiul drum care lega capitala lui Moctezuma, Tenohtitlan, așezată în mijlocul lacului Tezcoco, de uscat. Singură amintire a lacului de odinioară arămas pata de un verde crud a parcului Alameda, oază de vegetație în jungla de beton a centrului. În vremea spaniolilor, la marginea Alamedei fumegau zi și noapte rugurile Inchiziției. Astăzi aici se află Palacio de Bellas Artes, o clădire neverosimil de albă și de rotofee, amestec înduioșător de rococo, belle-époque și elemente decorative locale. Frescele din interior poartă semnătura unor maeștri care au dat renume mondial picturii murale mexicane: Diego Rivera, Rufino Tamayo, Orzoco, Siqueiros și Camarena.

Întîmplarea a făcut să vin aici chiar din prima seară. Eram invitată la premiera ansamblului cubanez de balet, pentru întîia dată în turneu în Mexic, și mă bucuram să o revăd dansînd, cu grația ei de pasăre rănită, pe Alicia Alonso, într-un spectacol de inegalabilă frumusețe plastică — *Oedip rege*. De la hotelul unde locuiam, trebuia doar să traversez parcul Alameda. Era o seară foarte călduroasă, parfumată și în lumina felinarelor cu globuri rotunde frunzișul avea o transparență de un verde imaterial. Mi-am amintit fără să vreau de « Poemul scris cu cerneală verde » al lui Octavio Paz:

«Ce-ți pasă de-o atît de mică cicatrice luminoasă?
Privește cerul și verdele-i tatuaj de stele ».

La spectacol, hazardul îmi rezerva surpriza să re întîlnesc, după ani, cîțiva vechi prieteni cubanezi — cineastul Miguel Torres și compozitorul interpret Pablo Milanez. Împreună am participat emoționați la momentul cînd toată sala, în frunte cu Președintele Echeverria, a intonat imnul mexican. « Mexicanos al grito de guerra / El acero apretad y el bridón, / Y retiemble en su centro la tiera / Al sonor rugir del cañón.» După ultima strofă, Președintele a strigat « Viva Mexico ! » « — Așa e obiceiul? » — am întrebat eu. « Nu întotdeauna, dar probabil acum a făcut-o ca să poată să strige apoi « Viva Cuba ! Știți, e prima manifestare culturală importantă a acestei țări la noi » — mi-a răspuns cineva.

Această solidaritate pan-latino americană care pentru locuitorii continetului are o vitalitate contagioasă, de-a dreptul miraculoasă, aveam să o simt permanent prezentă în viața Mexicului, fie că era vorba de politică, de creația artistică sau de activitatea prelaților. La Cuernavaca de pildă, o localitate turistică unde « los chilangos », cum li se spune celor din capitală, vin să-și petrecă week-end-urile ca să-și odihnească inima și plămînii de apăsarea sufocantă produsă de efectele combinate ale altitudinii (2 300 metri) și poluării. Inexplicabil este că, pe cîtă vreme

https://biblioteca-digitala.ro

drumul cu automobilul se parcurge în 45 de minute, cu trenul îți trebuie pînă acolo . . . 9 ore ! La Cuernavaca, egocentricii turiști europeni sînt confruntați, ca pretutindeni în America latină, cu lecția solidarității umane. Orașul este celebru de la un timp pentru catedrala lui care a dat multă bătaie de cap Vaticanului de cînd padre Menendez Arceo a revoluționat ritul catolic simplificînd slujba și înlocuind orga și tradiționalele coruri cu o orchestră de *mariachis* (grup vocal-instrumental folcloric), ale cărei refrene sînt reluate de întreaga audiență. Am asistat aici la o tulburătoare *misa pan-americana* pentru Chile. Reprezentanți ai clerului din Venezuela, Costa-Rica, Bolivia, Peru, și-au exprimat din amvon convingerile politice progresiste și protestul împotriva represiunii, au vorbit fără patos, dar cu înfiorare despre libertate, despre dreptul de a fi liber și despre anacronismul barbar al opresiunii în epoca noastră. Era duminică, afară strălucea soarele și totuși catedrala gemea de lume. Poate că nu pînă la toți pătrundea sensul acelor cuvinte, poate că pe unii îi surprindea această imixtiune a politicii în religie, dar nimeni nu se clintea din loc. Apoi, de microfon s-a apropiat o femeie și un freamăt a tălăzuit mulțimea. « E văduva lui Salvador Allende » — mi-a șoptit un bărbat cu ochii plini de lacrimi.

Generozitatea acestui popor își găsește echivalentul doar în dragostea lui nestinsă pentru libertate și democrație. Dincoace de ocean se știu prea puține și prea vagi lucruri despre revoluția populară începută în 1910 și care, după aproape un deceniu de lupte sîngeroase și sacrificii, avea să dea țării în 1917, după secole de asuprire externă și dictatură internă, o constituție democratică ce prevedea reforma agrară, protecția muncitorilor, naționalizarea bogățiilor subsolului, etc. Așa cum scrie Carlos Fuentes în admirabilul său roman *La region más transparente*, « revoluția mexicană a fost prima mare mișcare populară a secolului nostru care a știut să înțeleagă această problemă fundamentală : cum să asigure deplina protecție și dezvoltare a colectivității, fără să rănească demnitatea individuală ».

Fidel pricipiilor sale progresiste, în 1936, sub președenția generalului Lazaro Cardenas, Mexicul a recunoscut și sprijinit imediat tînăra Republică spaniolă. Vechile inimiciții și ranchiune acumulate de veacuri, de la debarcarea lui Cortez, au fost date uitării și mexicanii au întins mîna metropolei de altă dată, unde acum, pe viață și pe moarte, se lupta pentru libertate. Despre acele evenimente mi-a povestit cu voce tremurată Juan Simeon Vidarte, un bătrîn socialist, membru al guvernului spaniol insurgent, trimis aici în misiune secretă să pregătească refugierea republicanilor în momentul cînd deznodămîntul devenise limpede pentru toată lumea. « Pîinea exilului e amară și numai sufletul cald al mexicanilor ne-a îndulcit-o », a zîmbit el trist, după care a adăugat cu mîndrie : « Fiul meu e arheolog. A lucrat la săpăturile de la Teotihuacan și el a descoperit găina aceea superbă reprodusă în toate albumele ». O știam de la Diana, fiica lui, licențiată în drept și specialistă în probleme de demografie, care, în lungile discuții avute, m-a ajutat să înțeleg o seamă de realități ale acestei societăți atît de pline de contraste unde presiunea unei demografii explozive reprezintă un potențial latent de violență și frustrare economică. Într-o Americă Latină permanent cutremurată de seisme politice, Mexicul izbutește totuși, de patruzeci de ani încoace, să-și mențină stabilitatea și să se dezvolte impetuos.

Dar să mă reîntorc la premiera baletului cubanez. În pauză am avut cinstea să-i fiu prezentată Președintelui Echeverria și soției sale, Doamna Maria Ester Zuno. Mărturisesc că aveam deja o mare admirație pentru acest om cu vederi atît de largi și generoase, datorită căruia în ultimii șase ani Mexicul a trăit profunde transformări de structură socială și s-a impus pe plan diplomatic printr-o serie de inițiative îndrăznețe : propusă la

https://biblioteca-digitala.ro

ONU de către Luis Echeverria, carta «drepturilor și îndatoririlor economice a statelor» a fost adoptată ca o veritabilă completare la Carta drepturilor omului.

Am fost cu atît mai impresionată de simplitatea și cordialitatea acestui bărbat înalt, cu frunte boltită, care are darul să creeze de îndată împrejurul său o atmosferă destinsă, amicală. Ne-a vorbit cu multă căldură despre România, despre similitudinile extraordinare existente între folclorul nostru și cel mexican. Pasionat de etnografie — ca și soția sa care a mobilat reședința «Los Pinos» numai cu mobilier autohton de proveniență populară — el fusese cel care insistase ca în vara lui 1974 să fie trimise la București o echipă de dansuri și o expoziție de artizanat. Expoziția o inaugurase, cu un poetic discurs ținut . . . în limba română, domnul Mario Moya Palencia, Secretario de Gobernacion, aflat în acele zile la noi în țară ca șef al delegației mexicane la Conferința Mondială a Populației.

— Mai ții minte să spui ceva în românește? — s-a întors spre el Președintele.

— Si, como no, «soția mea și cu mine am dansat la Constanța cu un pahar de apă minerală pe cap», l-am auzit rostind, aproape fără accent.

De uimire, am făcut probabil, o figură foarte caraghioasă, pentru că au izbucnit cu toții în rîs. Mă intriga povestea cu paharul.

— E vorba de un dans tipic din regiunea Sonora — mi-a explicat ceva mai tîrziu doamna Marcela Moya. Are pași foarte repezi și multe piruete, așa că, dacă nu ești atent paharul se varsă, sau cade și se sparge. Señor, cîte pahare am mai spart la școala de dansuri ! Dar ăsta e un fleac față de riscul pe care îl înfruntă bărbații pentru dansul cu macetele, fiindcă la cea mai mică greșeală riscă să-și reteze un picior sau să-și rănească partenerii. Trebue neapărat să revii la Bellas Artes într-o duminică dimineață ca să vezi Baletul Folcloric al Amaliei Hernandez.

Și iată-mă din nou în întunericul sălii așteptînd să se ridice cortina de sticlă (comandată înainte de război la Londra) pe care sînt desenate piramidele vulcanilor Popocatepetl și Iztaccihuatl. În chip de uvertură, măiestre efecte de lumină compun un răsărit și un apus de soare în acest peisaj majestuos. O voce caldă roagă publicul să nu utilizeze flashuri în timpul spectacolului, ca să nu-i incomodeze pe balerini. Decepționați, toți posesorii de aparate se grăbesc să mitralieze, pentru albumul lor, măcar cortina. Inutil să adaug că săgețile de cuarț ale cîtorva nedisciplinați sau nepăsători, au continuat să turbure și ulterior atmosfera. Inclin și eu să cred că majoritatea turiștilor vizitează lăcașurile de cultură nu din real respect și pasiune pentru artă, ci doar ca să poată spune « Et in Arcadio ego ».

Compania Baletului Folcloric Național alcătuită, cu 15 ani în urmă, prin eforturile și rîvna balerinei coregrafe Amalia Hernandez, numără astăzi 400 de membri și are cinci trupe și o școală. Una dintre trupe este veșnic itinerantă, în timp ce o alta, condusă de Norma Lopez Hernandez, fiica maestrei, asigură spectacolele duminicale din capitală. Repertoriul e compus în așa fel încît să-ți ofere într-o imagine sintetică axa timpului și axa geografică a Mexicului.

În arcul celor două mii de ani de istorie ce despart epoca civilizației olmece de veacul nostru, pe imensele teritorii cuprinse între Oceanul Atlantic și cel Pacific, între istmul Tehuantepec și Texas, s-au succedat peste treizeci de culturi diferite. Ca să distileze în forme pure această moștenire de o bogăție inegalabilă, coregrafia împletește cercetarea istorică cu cea etnografică și bineînțeles cu elemente de creație originală. Nicăieri în lume însă stilizarea nu este mai discret și mai organic

https://biblioteca-digitala.ro

făcută decît în acest balet al Amaliei și Normei Hernandez. Pentru evocarea perioadei olmece, aztece și maya, gesturile balerinilor, costumele și decorurile sînt calchiate de pe stelele funerare, de pe frizele ce danteleazā pereții templelor și palatelor acelor fabuloase vremuri dispărute. Pentru anii Revoluției care a deschis drum Mexicului de astăzi, surse de inspirație sînt refrenele populare despre Pancho Villa, Adelita și ceilalți eroi intrați deja în legendă.

Cuvintele sînt prea sărace ca să exprime explozia de vitalitate a trupurilor, armonia desăvîrșită a culorilor și muzica fascinantă a acestui caleidoscop folcloric care îți deschide calea spre înțelegerea sufletului mexican, — deși, cum spune Carlos Fuentes, « Mexicul nu se explică, în Mexic trebuie să crezi, cu furie, cu pasiune, cu descurajare chiar ».

Nelipsite din viața de zi cu zi a mexicanilor, care continuă de pildă să respecte tradiția romantică a serenadelor, muzica și dansul au acaparat treptat și ecranul cinematografelor. Din comoditate și din dorința unor cîștiguri sigure și rapide, producătorii au finanțat în ultimii ani mai ales filme cu « mariachis », în care o intrigă subțirică servea de pretext pentru inserarea cîtorva șlagăre interpretate de cîntăreți celebri. De la « Cielito lindo » încoace, degringolada a fost rapidă. Îmi amintesc de amărăciunea cu care scriitorul columbian Gabriel Garcia Marquez îmi evocase odată anii cînd, înainte să devină celebru, lucrase ca scenarist la studiourile din Churrubusco, pînă nu-l mai răbdase inima să-și vadă textele masacrate de producătorii arghirofili.

Între timp, ceva s-a schimbat totuși. În sala mică de proiecție a Cinematecii — o elegantă clădire ultra-modernă și deosebit de funcțională, amenajată într-un fost studiou de către arhitectul Antonio Balmori Cinta — am văzut ultimul film scris de Marquez — *Presagio* (Prevestirea) în regia lui Luis Alcoriza: parabola unui sat care, lăsîndu-se dominat orbește de superstiții, incultură și subdezvoltare, se autodistruge. Regizor cu o puternică personalitate, Alcoriza se numără printre acei puțini cineaști capabil să confere filmelor lor dimensiuni universal valabile, păstrînd însă o pecete specific mexicană, inconfundabilă.

Întîmplarea a făcut să fiu martora unui eveniment care a deschis o nouă etapă în istoria cinematografiei mexicane. Totul s-a petrecu pe neașteptate, la tradiționala ceremonie anuală de decernare a Premiilor Academiei Cinematografice, desfășurată în parcul reședinței prezidențiale « Los Pinos ». Am ajuns ceva mai devreme de ora indicată pe invitație. Într-o mică poiană, înconjurată de vegetație luxuriantă, umedă încă de roua dimineții, erau așezate vreo douăzeci de măsuțe, cu tacîmul pregătit pentru micul dejun. În centru, o masă lungă, cu patru laturi, spre care erau îndreptate camerele de televiziune. Am citit la întîmplare numele de pe cîteva cartonașe: Maria Felix, Dolores del Rio, Emilio Fernandez, Silvia Pinal . . .

Prin fața ochilor vedeam trecînd imagini din *Maria Candelaria*, *Rio Escondido*, *Maclovia*, neuitatele filme ale astăzi bătrînului « el Indio » Fernandez, cum e poreclit regizorul din pricina trăsăturilor lui de urmaș al aztecilor.

Maria Felix n-a venit însă. Poate că pe « la divina » o enerva să asiste la momentul cînd rivalei ei, Dolores del Rio, i s-a înmînat un premiu omagial al Academiei, ca recompensă pentru 50 de ani de carieră cinematografică din care a hotărît să se retragă definitiv, deși timpul parcă nu a atins ovalul ei atît de distins.

Ceremonia a început printr-o adevărată lovitură de trăznet — discursul Josefinei Saenz, președinta Comisiei de Premiere a Academiei. După ce a deplîns absența filmelor de calitate, ea a pornit o fulminantă diatribă împotriva producătorilor și, întorcîndu-se spre Președinte, i-a cerut « să ia măsuri energice pentru transformarea sistemului ».

https://biblioteca-digitala.ro

— « Stai să vezi ce urmează acum » — mi-a șoptit cu un aer sibilin vecinul meu de masă, Hiram Garcia Borja, Directorul Cinematecii. Într-adevăr, în cuvîntarea lui, ridicînd mănușa, Președintele Echeverria a cerut lucrătorilor din industria filmului să se organizeze și să se alăture Statului pentru a-i înlocui pe producătorii privați « care pur și simplu nu înțeleg » și favorizează erotismul, violența și vulgaritatea, în loc să promoveze opere de analiză a realităților mexicane, opere de critică socială.

— « Asta sună a naționalizare ! » « — Exact, mi-a răspuns Borja. Cred că multora dintre « rechinii » aflați aici, acest mic dejun le va cădea cam greu. Dar avem nevoie vitală de o asemenea măsură, altfel cinematograful mexican riscă să nu-și mai recupereze niciodată prestigiul artistic. Trebuie să știi să ții pasul cu vremea ».

În Mexic, a ține pasul cu vremea e aproape o deviză națională.

Saltul este de-a-dreptul spectaculos în regiunile pînă mai ieri pustii. Fiindcă în imensul teritoriu de două milioane de km^2 ai Mexicului există încă teritorii nelocuite. În peninsula Yucatan de pildă, nu departe de Chichen-Itza, Uxmal și Coba, fabuloasele centre ale civilizației Maya, pe malul mării Caraibilor, în umbra palmierilor, kilometri întregi de plajă virgină așteaptau să fie descoperiți. În timp ce de partea cealaltă a țării, pe țărmul Pacificului, la Acapulco, din lipsă de spațiu renumita stațiune se dezvolta pe verticală, înlocuind vegetația cu arabescuri de beton, aici, natura oferea un colț de paradis uitat de lume. Așa s-a născut cu cinci ani în urmă proiectul « Cancun », dar buldozerele n-au intrat în acțiune decît după ce, în urma unui studiu amănunțit, computerele și-au dat binecuvîntarea.

Pe meleagurile mayașilor și aztecilor, faimei arhitecturii miraculoase a piramidelor și templelor i se adaugă astăzi faima constructorilor unei lumi moderne, la fel de fascinantă de explorat ca și vestigiile trecutului.

https://biblioteca-digitala.ro

CANDOARE ȘI SARCASM

INCURSIUNI ÎN FENOMENUL ARTISTIC POLONEZ

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

WITKIEWICZ

fertilitatea paradoxului

TADEUSZ KANTOR:
momente dintr-un spectacol
«Witkiewicz» la teatru Cricot

https://biblioteca-digitala.ro

RODICA CIOCAN-IVĂNESCU

CAZUL WITKIEWICZ SAU DUPĂ DOUĂZECI ȘI CINCI DE ANI

Există scriitori care nu se impun printr-o netă originalitate de gîndire și de expresie, nu lasă după ei un prelung ecou în viața culturală, nu persistă în conștiința urmașilor ca novatori și creatori de școală, ci mai degrabă rămîn ca personalități delaolaltă singulare și exemplare, prin gesturi încărcate de-o anume semnificație, printr-o atitudine definitivă și definitorie ce trece într-un fel de legendă. Așa pare a fi fost Stanislaw Ignacy Witkiewicz, despre care nu se poate vorbi decît prin paradoxe, el însuși fiind un paradox viu și opera lui nefiind interpretabilă decît prin mijloacele paradoxului. Astăzi se zice despre Witkiewicz-Witkacy (acesta era pseudonimul familiar sub care era cunoscut între cele două războaie): răsturnătorul, iconoclastul, precursorul existențialismului în filozofie, al suprarealismului în artă. Iată cîteva etichete lesne de aplicat, mai greu de explicitat și pe care Witkacy nu le-ar fi admis decît numai în virtutea paradoxului — dacă ar fi avut umor, ceea ce e dificil de susținut, fiindcă sfera grotescului în care a evoluat autorul *Cizmarilor* nu se suprapune sferei umorului franc, scînteietor și direct.

Witkiewicz (1885–1939) nu s-a voit de la început un răsturnător și nici un iconoclast în materie de cultură. Cei care nu-i cunosc decît superficial dezvoltarea în condițiile curentului *Mloda Polska* la a doua generație, și-l închipuie după șablonul boemului-tip, al ultra-modernistului (« modernist sută-n sută », scrie venerabilul profesor Julian Krzyžanowski, într-o recentă istorie a literaturii polone), al dușmanului convențiilor și locurilor comune. Pe cîtă vreme, cuminteleWitkacy s-a ținut pînă la 30 de ani — adică pînă în 1915, cînd a murit părintele său — relativ departe de boema literară, aceea care la Cracovia se numea foarte neconformist « Cyganeria », s-a manifestat ca un autentic universitar și dacă a oscilat cumva între literatură și pictură, a fost din pricină că tatăl său era pictor, critic și istoric de artă, se voia inițiatorul unei noi școli în plastică, scria masive monografii de artă polonă, luîndu-și atribuțiile foarte în serios. Și fiindcă Stanislaw Witkiewicz-tatăl se ocupa de probleme estetice, Witkiewicz- fiul întreprindea studii de filozofie și de estetică; apoi caută să-și închege un sistem filozofic propriu (ce va vedea lumina tiparului în 1935) și scrie « Schițe estetice, » care astăzi ni s-ar părea curioase, dacă le-am bănui redactate cu intenții mistificatoare. Practicînd pictura, tînărul Witkacy își avea propriul atelier la Zakopane, unde picta portrete în scop de comercializare, alt aspect paradoxal frizînd filistinismul burghez. Ceea ce nu-l împiedica să mediteze la o viitoare teorie a « formei pure », fundamentată pe un principiu metafizic, în virtutea căruia o artă care ar fi continuat sau imitat modalitățile clasice nu putea fi decît « păgubitoare ». Dacă Stanislaw Przybyszewski preconizase « fringerea liniilor reale într-un patos

https://biblioteca-digitala.ro

monstruos al simțirilor deslănțuite », Witkiewicz tindea și el către o « viziune izvorîtă din febră, către forme crispate, ciudate, de coșmar », flori cu « monstruoasă înfățișare ». Această concepție nu-l determină să accepte simplu crezul artistic al expresioniștilor, căci într-o încercare nebuloasă de-a teoretiza « caracterul elementar al procesului de creație », avea să ajungă la recunoașterea « efortului constructiv conștient » și al unei « logici a frumosului egală cu gîndirea matematică » (apud Andrzej Lam). În pagini timpurii ce vor vedea lumina tiparului în 1919, Witkiewicz cerea creației artistice « o lume cristalină și rece și totuși arzătoare ca flacăra ». Inutil de adăugat că nimic din ceea ce creau în pictură tatăl și fiul nu corespundea acestui postulat. Dar cel puțin fiul rămînea credincios atitudinii paradoxale. . .

În preajma primului război mondial, cei doi Witkiewicz macerau în filistinismul cel mai pur — măcar în domeniul picturii: suprema creație în materie de pictură polonă o constituia pentru ei opera lui Jan Matejko, după opinia lor egală cu a lui Velàzquez, Rembrandt și alții asemenea. Witkacy a preluat de la maestrul tutelar al tinereții sale — Matejko — gustul accesoriilor, al decorațiilor supraîncărcate, al munților de obiecte eteroclite, menționate cu sfințenie în indicațiile de regie ale pieselor sale (ca de ex. *Gubal Wahazar*). Astăzi, cînd ele se pun în scenă la teatrele poloneze, regizorii sînt credincioși acelor indicații minuțioase, și nu o dată contemplînd fotografiile unor atare montări, cu grămezile lor de candelabre, covoare, columne, coșuri, scaune stricate, statuete ciobite, privind costumele complicate ale actorilor, ne amintim fără voie de imaginile lui Matejko, pline de tronuri, arme, lampadare, sicrie, stindarde, fierăstraie, harnașamente și altă recuzită de același gen. Iată unul dintre paradoxele viziunii de teatru a lui Witkacy, redescoperite după un sfert de veac de la moartea dramaturgului (căci piesele lui au fost revalorificate scenic, cu aproximație, cam de prin 1964): dacă ani după ani regizorii au ținut să prezinte dramaturgia clasică și modernă pe scene goale, arătînd spectatorilor spatele practicabilelor și înfățișînd pe Hamlet în șort, oare nu se impune o reacție în arta spectacolului, care să ne redea plasticitatea obiectelor, conturele draperiilor, moliciunea covoarelor, faldurile rochiilor în stil baroc și *Sécession ?* Independent de gusturile curente, de schematismul artificios al unor « mises-en-scène » actuale, putem înțelege că sînt oameni de teatru care în locul fiicelor lui Lear îmbrăcate în pijama, să prefere pe eroina din *Găinușa de apă* a lui Witkiewicz muiată în volane dantelate și cu pene de struț pe cap. Fiindcă Witkiewicz, în ciuda filistinismului său (sau poate tocmai de aceea, filistinismul operînd în cazul lui ca un ecou al admirabilei școli de teatru cracoviene, admirabilă, repetăm, dar nepăcătuind nicidecum prin sobrietate !) și-a dat seama, între cele două războaie, că despuierea voită a scenei și-a interpreților, că simplitatea exagerată constituie o convenție la fel de supărătoare ca și excesul decorativismului în teatru. Astfel, ca mînuitor de metafore — și-n aceasta Mrožek n-a făcut decît să-l urmeze pe linia procedeelor lui dramatice — Witkacy a repus în valoare metafora decorului, a accesoriilor, a recuzitei, sudîndu-le cu textul într-un ansamblu plin de culoare, de expresie și de maximă sugestivitate. Și aici avem de-a face cu alt paradox al creației witkiewiciene: scriitorul, care s-a crezut întemeietor de sistem filozofic, teoretician pe plan de artă și literatură, gînditor științific ce-ar fi exemplificat în Polonia teoria catastrofismului, a fost la urma urmei un mare om de teatru, un re-creator al parodiei grotești, îmbogățind-o cu toată experiența vremii lui, făcînd-o să conțină în germene previziunea unui viitor crunt și să-și avertizeze contemporanii despre ceea ce-i așteaptă, dacă vor tolera îngenuncherea morală față de *Jan Maciej Karol Wścieklica* (1922) sau exhibiționismul sexual din *Tumoarea la creer*, precum și cultivarea cu precădere a complexului oedipian (*Mama*). Cînd a ideat aceste piese de factură voit grotescă pe

https://biblioteca-digitala.ro

principiul unei precise funcționalități a jocului dramatic, autorul însuși a declarat că n-a vrut să dea « imagini alcătuite din forme abstracte ». Aici revin principiile lui în sensul unei teorii a « formei pure » în concretețe absolută, de pe cînd și-a elaborat eseurile despre *Noile forme în pictură*, preconizînd insistent valorile plastice, volumele și întrucîtva constructivismul. « Dacă tabloul pe care-l ofer — continua Witkiewicz în substanță, referindu-se la *Jan Maciej Wścieklica* — prezintă o realitate neprelucrată, cel puțin aceasta nu e neprelucrată într-atîta încît din nonsensul ei să nu apară anume elemente ale bunului simț cunoscut prin experiența cotidiană ». Iar piesa mai sus-numită, avînd ca punct de plecare problema dobîndirii puterii, a exercitării autorității, își conține sensul programatic chiar în subtitlu: « dramă în trei acte și fără cadavre ». Dar nu tîrzie vreme, preferînd acestui teatru cu intenții totuși constructive răstălmăcirea parodistică, Witkacy începu să cultive consecvent această vînă în sectorul farsei grotești cu *Noua descătușare* (1932), demitizînd cealaltă *Descătușare* a lui Wyspiański, unul dintre corifeii școlii *Mloda Polska*, în care de-altminteri se formase și el. Reacția lui era întrucîtva firească: de la *Strămoșii* lui Mickiewicz pînă la piesele « naționale » de tip Wyspiański se cam abuzase cu patosul profetic moștenit din tradiția mesianică, deci tînărului dramaturg nu-i rămînea, după convingerea lui intimă, decît să înlocuiască stereotipia romantică prin grotescul absolut.

Cînd prin anii '30, Witkacy abordează genul romanului, scrie *Nienasycenie* (« Insatisfacția ») conceput la modul grotesc-macabru. Dacă ar fi avut umor, scriitorul nostru și-ar fi tratat subiectul în chip de satiră caustică, așa cum avea să procedeze Konstantyn Ildefons Galczyński, în parodiile sale pe teme politice de actualitate. Dominat fiind de spiritul catastrofic, Witkiewicz supraetajează viziunile de coșmar într-un cadru de prăpăd universal peste care rămîne stăpînă suprema Plictiseală — cu majusculă. Și într-adevăr, considerînd astăzi efectele alienării, ale depersonalizării individului în anumite aspecte tragice pentru condiția umană, putem spune că intuiția catastrofică a lui Witkacy s-a verificat întrucîtva și nu e cu totul fără acoperire, ca și pagini rămase dintr-un roman inedit (*Cele 622 căderi ale lui Bung sau Femeia demonică* — 1910) sau din *Adio la vreme de toamnă* (1927), enorme parodii și hiperbolizări ale unor fenomene demențiale, ale unor psihoze foarte reale în epoca dată. Însă romanele witkiewiciene sînt infinit mai puțin definitorii pentru gîndirea scriitorului, ele se cer considerate mai curînd ca niște « comentarii de autor » la propriul său teatru și de aceea nu ne vom opri asupra lor decît pentru a menționa că ele constituie semnul încă al unui paradox al carierii scriitoricești a lui Witkacy: cunoscînd diverse pasaje din aceste scrieri în proză delirantă, în primul pătrar al secolului nostru, Przybyszewski, autorul lui *De Profundis*, a crezut că vede în tînărul debutant pe demnul său urmaș, maestru întru « erotologie ». Dar Przybyszewski în privința aceasta s-a înșelat, căci dacă Witkiewicz a înregistrat simptome morbide, psihopatice ale societății, a fost pentru a le stigmatiza în piesele lui cele mai realizate ca: *Într-un mic conac*, *Nebunul și călugărița*, « *Ei* », *Sepia*, *Pragmaticii*, *Cizmarii*, *Mama*, *Găinușa de apă*, subliniind, cu toate mijloacele unei metaforici violente și virulente, barbarizarea, înjosirea valorilor culturale, vulgaritatea crasă a celor ce nu sînt capabili a depăși zona instinctelor primare (aceasta mai cu seamă în *Niemyte Dusze* — « Suflete nespălate », în curs de apariție la editura *Nuova Italia* în tălmăcirea lui Carlo Verdiani, urmînd celor două ediții italiene ale romanului *Nienasycenie* la editurile De Donato și Garzanti). Din teatrul lui Witkiewicz (fiindcă neîndoios el rămîne în contextul literaturii polone moderne înainte de toate ca dramaturg de factură mai degrabă suprarealistă, prefigurînd teatrul absurdului) nu se pot detașa replici sau formule citabile, personaje dis-

https://biblioteca-digitala.ro

tincte sub raport fizionomic sau caracterologic, fragmente ori episoade în așa fel rotunjite încît să facă imagine. Singura piesă corespunzînd parțial acestor cerințe ar fi *Jan Maciej Wścieklica*, și aceasta fiindcă e încărcată de aluzii la situația politică și socială a Poloniei în anii '20. Întîlnim în schimb entități gregare, scene de masă concepute adesea monumental, frînturi unde limbajul automat se juxtapune viziunii apocaliptice. O atare modalitate scenică, sugerînd poate un cosmos unde încă nu s-a format o conștiință de sine ori unde s-a nimicit deja orice conștiință de sine a omului, nu e lipsită de elemente impresionante. Dacă nu putem enunța judecăți categoric apreciative, e fiindcă dramaturgia witkiewiciană stă sub semnul ambiguității — al unei tragice ambiguități.

Contemporanii abia l-au cunoscut și nu l-au prețuit, cu excepția lui Karol Irzykowski (și nici acesta n-a lipsit să formuleze rezerve asupra scrierilor witkiewiciene). Și de fapt pe Witkiewicz nu l-a supărat această nerecunoaștere: căci el se credea, se voia filozof pluralist, fundamenta un materialism sui-generis, de nuanță biologizantă — mare curaj la o vreme cînd gîndirea filozofică oficială în Polonia era dominată de doctrine idealiste. El vedea lumea construită din monade materiale, cugeta în categorii realist-biologice, se opunea hotărît anarhiei amatoriste, dezorganizării produse de diletanții de pe atunci pe terenul filozofiei, al teoriei cunoașterii. Era conștient că acestei pulverizări a gîndirii logice, acelui iraționalism dement îi vor corespunde alte aberații pe plan social, politic, intelectual, ducînd la o catastrofă a umanității. Neputînd fi solidar cu acea lume aberantă ce-și căuta singură pieirea, văzînd soarta pregătită poporului său, Witkiewicz a socotit logic să-și ia viața, să-și exprime neadeziunea și protestul « bezkompromisowe » (fără compromis) prin sinucidere — o sinucidere exemplară, ce nu va fi însemnat pentru el un gest gratuit, ci o afirmare de principii.

Redescoperit ca dramaturg prin anii '60, Witkacy n-a făcut școală, oricîte filiații witkiewiciene s-ar căuta în teatrul lui Mrozek, al lui Różewicz (opinie eronată, căci autorul *Cartotecii* a evoluat în cu totul altă zonă), al lui Bryll, Grochowiak și alții. O selecționare livrescă ar fi dificil de efectuat în scrierile lui, căci verbul witkiewician își află deplina rezonanță și semnificație rostit pe scenă în funcție de actori, decoruri, lumini, gestică, dinamică, efecte audio-vizuale. Va rămîne verbul acesta în conștiința literară a generațiilor viitoare? Greu de afirmat — însă dacă, repetăm, Witkacy ca scriitor în genere n-a fost menit să facă școală, poate ca dramaturg a făcut epocă. Și pentru dramaturgia polonă modernă, valorificarea pieselor lui a operat ca un ferment de pondere și eficiență incontestabile, chiar dacă estetic vorbind majoritatea celor treizeci de drame și comedii grotești, cîte a lăsat Witkiewicz, ar rămîne cantonate la periferia literaturii. Cît despre romanele lui, autorul însuși nu le dădea nici o importanță, socotind de altfel că romanul ca gen n-are nimic comun cu literatura și cu arta.

Dar spumoasa *Kurka wódna* (Găinușa de apă), tragica *Matka* (Mama), straniul *Gubal Wahazar* și alte cîteva în culegeri traduse și publicate în Franța (Gallimard), la Lausanne, München, Bratislava, Baden-Baden, S.U.A., au trezit un justificat interes în cercuri de cititori pe plan european. Și tot pe plan european, ca fenomen singular al artei spectacolului dintre cele două războaie pe deplin actualizabil în zilele noastre, cazul Witkiewicz merită relevat și investigat.

https://biblioteca-digitala.ro

WITKIEWICZ, autoportret

https://biblioteca-digitala.ro

STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ

ÎNTR-O CASĂ DE ŢARĂ

piesă de teatru

« Şi acum mă încredinţez prea sensibilei şi prea puternicei maşini a raţiunii mele »

Personaje:

TATĂL, DYAPANAS NIBEK — *Proprietar de pămînt în voevodatul Sandomierz. Cincizeci de ani. Îmbrăcat cu o vestă de culoarea tutunului. Poartă o panglică neagră în semn de doliu. Păr negru, grizonant. Fără barbă, cu mustăţi.*

ZOFIA ŞI AMELIA NIBEK — *Fiicele lui: Zofia, de doisprezece ani, blondă. Amelia, de treisprezece ani, brună. Îmbrăcate amîndouă în roz. Eşarfe de culoare albastru deschis, funde în păr.*

VĂRUL, JEZOR PASIUKOWSKI — *Poet. Brun, fără barbă; îmbrăcat în negru. Douăzeci şi opt de ani.*

ANETA WONSIEWICZ — *Verişoară a familiei Nibek şi a lui Jezor. Douăzeci şi şase de ani. Profesoară de muzică. Păr castaniu.*

FANTOMA MAMEI, ANASTAZIA NIBEK, *născută* WONSIEWICZ — *În jur de treizeci de ani. Blondă, foarte graţioasă, ochi de culoare închisă. Îmbrăcată în alb, în vestminte vaporoase. Poartă pe cap o coroniţă de margarete. Vorbeşte cu un ton solemn (în afară de indicaţii speciale). Păşeşte de parcă abia ar atinge pămîntul.*

DOI FUNCŢIONARI, *doi tineri în jur de treizeci şi cinci de ani: Ignacy Kozdron, brun, cu obrazul smead. În actul I şi III poartă un costum de culoarea tutunului, în actul II, de culoare bej. Cizme.*

JÓZEF MASZEJKO, *blond, cu cioc. În actul I poartă un costum cenuşiu de călărie. În actul II şi III poartă un costum de pînză galbenă şi cizme.*

BUCĂTĂREASA, URSZULA RANCIF — *În jur de patruzeci şi cinci de ani. Bluză cenuşie şi fustă. Basma roşie. Masivă.*

MARCEL LABOUCHE — *Rîndaş. În vîrstă de cincisprezece ani.*

Acţiunea se petrece la Kozlowicz, în voevodatul Sandomierz — Polonia, **1921.**

https://biblioteca-digitala.ro

ACTUL I

Un salon în locuința familiei Nibek. Se lasă un întuneric cenușiu. Două ferestre în fund. Uși la dreapta și la stînga. Între ferestre: o garnitură de mobilă roșie, mai curînd uzată. La dreapta, o măsuță cu trei picioare.

SCENA I

Dyapanas Nibek, așezat pe un divan în fața ferestrei, fumează pipă. Lîngă el, pe un fotoliu, Aneta, cu pălărie și taior gri. Ține în mînă o geantă în formă de sac.

ANETA: Atunci, unchiule, povestește-mi cum s-a întîmplat.

NIBEK *(vesel)*: Bine, îți voi spune pe îndelete cum s-au petrecut lucrurile. Gîndește-te că e vorba de-o dramă, de începutul unei drame chiar. *(Trage din pipă)* Bun tutun! Bine, s-a întîmplat pur și simplu astfel: nevastă-mea — mătușa ta Anastazia — a murit. *(Se ridică și scutură cenușa din pipă, izbind-o de pantof)* Atît și nimic mai mult. Ai înțeles? Și, te rog să nu mai îndrăznești niciodată să-mi pui alte întrebări. *(Scutură pipa de masă și o ia direct spre dreapta. Îl auzim cum strigă)*: Zofia! Amelia! Duceți-vă imediat în salon să-i țineți tovărășie verișoarei voastre. *(Aneta rămîne pe gînduri. Pauză.)*

SCENA A II-A

Intră Amelia și Zofia. Aneta tresare istovită, apoi o îmbrățișează pe Amelia cu brațul drept. Zofia aleargă la dreapta și Aneta o strînge cu brațul stîng.

ANETA: Am venit să iau locul mamei voastre. *(Cu emoție)*: Al bietei voastre mame, mătușa mea. Vă voi învăța să cîntați la pian, dacă nu trebuie să vă întoarceți la colegiu. Abia am terminat conservatorul. Și am obținut o medalie.

Ivit în lumea literară imediat după primul război mondial, ca un demistificator al dramaturgiei poloneze « la modă », preocupată de teme minore sau extrăgîndu-și la nesfîrșit seva din conflicte de factură ibseniană, Ignacy Witkiewicz nu s-a bucurat de succese răsunătoare la vremea sa. Să se fi datorat asta spiritului « catastrofic » al operelor sale, departe de-a fi pe plac unor oameni care, proaspăt ieșiți dintr-o calamitate, erau puțin dispuși de-a admite perspectiva alteia, generată printre altele de alienarea personalității umane în război și imediat după? Sau poate felului original al autorului de-a aborda conflicte știute într-o manieră neobișnuită (prefigurînd mijloacele absurdului), care zămislea anumite stînjeneli lăuntrice și confuzii emoționale, iscate nu atît de insolitul situațiilor, cît de comportamentul aparent normal al eroilor, ducînd totuși la desnodăminte tragice? Și totuși, succesul indiscutabil de rampă și lectură al lui Witkiewicz de azi, redescoperit de polonezi și străinătate după un sfert de veac, s-ar putea datora tocmai acestor atribute oarecum paradoxale ale operei sale.

Oricum, piesa *Într-o casă de țară*, scrisă în 1921 (în anii de mare tinerețe ai dramaturgului), parodie sui-generis a unei comedii a scriitorului polonez T. Rittner,

https://biblioteca-digitala.ro

AMELIA: Pentru noi e același lucru, cu sau fără medalie. Iar mamei nu-i nevoie să-i ia nimeni locul, pentru că n-o plîngem deloc astfel, ci într-un alt fel.

ANETA *(cu duioșie)*: În ce fel o plîngeți? Spuneți-mi!

AMELIA *(rîzînd încurcată)*: E mai bine să-ți povestească Zofia. Eu nu știu cum să-ți explic.

ZOFIA *(făcîndu-și curaj)*: Eu, în ziua în care au îngropat-o pe mama la cimitir, am îngropat toate păpușile mele acolo, vezi, în grădină. *(Arată fereastra)*. Ea *(o arată pe Amelia)* nu se mai joacă de un an cu păpușile, are treisprezece ani. Mama era cea mai mare și cea mai frumoasă din păpușile mele. Și tata se juca cu ea ca și cum ar fi fost o păpușă. Era păpușa noastră a tuturor. Mama spunea că, prin părțile noastre, domnișoarele la doisprezece ani nu se mai joacă cu păpușa. Eu am doisprezece ani și mama a murit. Cioclii au îngropat-o pe mama și eu am îngropat păpușile. Nu mă mai întrebați altceva pentru că nu vă mai spun nimic.

AMELIA: Da, e adevărat. Prin părțile noastre e ceva ereditar.

ANETA: Și cum se face că nu purtați doliu? De ce vă îmbrăcați în culori deschise?

ZOFIA: E o dorință a mamei. O spunea totdeauna. Încă de acum un an.

ANETA *(ridicîndu-se)*: Înțeleg, sau mai bine zis, îmi închipui. Așteptați-mă aici amîndouă. Cînd se va face întuneric, vă voi povesti lucruri foarte interesante și stranii. Acum trebuie să plec. *(Iese prin dreapta)*.

SCENA A III-A

Fetele se așează: Amelia — pe divan, Zofia — pe un fotoliu la dreapta.

AMELIA: Cît e de proastă! Ha, ha!... Crede că ne va povesti lucruri stranii. Închipuiește-ți! Eu văd chiar acum, în fața mea, niște ochi roșii, acolo, în spatele sobei. Un monstru care alunecă și se freacă de mine. Se așează pe genunchii tăi, Zofia. Mi-e o frică nebună.

ZOFIA: Eu nu văd absolut nimic. Știi ce-ți propun? Hai să ne jucăm cu măsuța.

---

imitator servil al teatrului ibsenian, este poate în acest sens una din cele mai elocvente (sau cum se exprimă criticul italian Lamberto Trezzini — una din cele mai « penetrant lucide și teatrale »).

Mergînd la început pe linia unei banale comedii grotești care, datorită personajului « Anastazia » s-ar putea încadra în zona teatrului « negru », piesa capătă pe parcurs sensuri tragice și revelatoare, generînd situații absurde. Fiecare personaj dezvoltă contradicții dialectice descumpănitoare, fiecare frază aduce o încărcătură de subsensuri, fiecare scenă prezintă o cotitură neașteptată. Înveșmîntînd conținutul « suprarealist » al pieselor sale în forma celei mai tradițional baroce scenografii, dramaturgul atribuie comportări stranii unor personaje, a căror ținută exterioară, decentă și ultra conservatoare nu fac decît să pună în derută. Fetițele, niște « puri îngerași » au o precocitate lucidă și echivocă, uneori plină de o condescendență « bătrînicioasă » și compasivă (în raport cu Vărul și Aneta). Clasicul « triunghi » conjugal e și el răsturnat, devenind un patrulater cu paradoxele « laturi » în derută, suspectîndu-se reciproc sau coalizînd în clipe decisive, cînd însăși nesiguranța existenței lor ca atare le impune o regrupare oportună de forțe. În acest patrulater

https://biblioteca-digitala.ro

SCENA A IV-A

Vărul, Jezor Pasiukowski, apare în cadrul ușii fără să fie observat de surori. Privește scena.

AMELIA: De acord. *(Se ridică și merge să ia măsuța cu trei picioare, o așează între divan, masa mare și fotoliul pe care stă Zofia).* Dar te rog să nu fii impresionată.

ZOFIA: Bine ! Dar nici tu să nu începi imediat să te înfricoșezi.

AMELIA: Nu-i adevărat ! Mie nu mi-e frică de nimic.

VĂRUL *(strecurîndu-se tăcut pînă în centrul camerei):* Ție nu ți-e frică decît de mine, Amelia.

AMELIA *(tresare și apoi se stăpînește):* Mie nu mi-e frică nici de tine, micule Jezo.

ZOFIA *(Vărului):* Vino și ajută-ne să chemăm spiritele.

VĂRUL: Bine, dar cu condiția ca, pe urmă, și voi să-mi țineți de urît în timpul serii. Azi, n-o să vă duceți la culcare așa de curînd. Mă simt teribil de singur și n-am bani să plec.

AMELIA: Bine, dar acum așează-te.

Vărul se așează în fotoliu, întorcînd spatele publicului; deplasează măsuța spre dreapta. Pauză. Măsuța începe să se miște.

SCENA A V-A

Fără zgomot, fără un freamăt, Fantoma mamei intră pe ușa din stînga și se îndreaptă spre dreapta fără a rosti un cuvînt. Măsuța tresare de mai multe ori și apoi rămîne nemișcată.

AMELIA: Oh, mama a și sosit !

Nimeni nu se mișcă. Fantoma se așează pe divan, în stînga Ameliei și apoi devine rigidă.

VĂRUL: Am auzit vorbindu-se despre caverne, în care nu se sapă nici în lung, nici în lat, nici înainte, nici de-a curmezișul, ci numai înlăuntrul adevărului: o mică

intră în primul rînd Soțul, care acceptînd ca pe ceva firesc starea de Fantomă a soției sale, bînd vodcă și luîndu-și micul dejun în sînul familiei, se miră că ea poate intra printr-o ușă încuiată; care, indignîndu-se, cînd află că unul din slujbașii de la conac a fost amantul acesteia, îl consolează pentru angoasele sale în fața iubitei devenite fantomă și-l imploră să nu-l părăsească; care, ucigîndu-și soția din pricină că-l înșela cu Vărul, cade în contemplația versurilor acestuia (de altfel nu lipsite de fior), și-i ocrotește procesul de creație. În acest patrulater intră slujbașul Kozdron (susamintitul), personaj total neinteresat pentru noi, dar plin de farmec pentru Anastazia, care exclamă la un moment dat: « Ai fost întotdeauna laș și respingător dar și acest lucru îmi plăcea la tine ». În acest patrulater intră Vărul (« poet, brun, fără barbă, îmbrăcat în negru », cum îl caracterizează autorul); divinizează o femeie cu care (crede că) face dragoste și care și moare din pricina lui, fără ca ea să realizeze nici unul din aceste momente. Acest Văr, timorat de pierderea talentului (sau a inspirației), spre final, scrie febril versuri prefigurînd fatalul desnodămînt și supraviețuiește numai datorită capriciului Anastaziei. Deci, aceste trei laturi însuflețite ale unui patrulater care respiră în preajma și prin buzele unei

https://biblioteca-digitala.ro

deschizătură prin care Dumnezeu încearcă în zadar să întindă oamenilor mîna sa.

FANTOMA *(cu glas solemn)*: Ai dreptate Jezo, verișorule; dar oare, pentru care motiv, se mulțumește să încerce, în loc s-o facă de-a dreptul?

ZOFIA: Nu pune asemenea întrebări, mamă! E păcat.

AMELIA: Taci, Zofia, Las-o pe mama să spună tot ce vrea.

FANTOMA: Eu am murit din voința mea. Nu m-am sinucis și nimeni nu m-a ucis; vroiam să mor și am murit. Am făcut un cancer la ficat. Nici unul din voi nu știa, pentru că îmi ascundeam cu grijă durerile.

ZOFIA: Și te jucai cu noi și cu pápá?

FANTOMA: Trăiam din martirajul meu.

VĂRUL: Mă încearcă gîndul că, lîngă noi, nu se află o fantomă adevărată. Vara mea e vie, poate numai hipnotizată.

FANTOMA: Nu știu ce să vă spun. Nu am opinii în această privință. *(Închide ochii).*

ZOFIA: Mama doarme Privește, Amelia!

VĂRUL *(se scoală, se apropie de Fantomă și îi ridică o mînă)*: E un caz într-adevăr extraordinar. Și totuși e o fantomă, o adevărată fantomă. Mîna ei e lipsită de greutate. Dar n-ar putea să fie totul o iluzie? *(Se depărtează de Fantomă.)* Mă tem că, astă seară, la orele zece, mă voi simți teribil de singur. *(Către fete)* În numele Domnului, nu mă părăsiți astă seară!

ZOFIA: A sosit o vară de-a noastră. Noi, la acea oră, ne vom afla în pat. Îți va ține tovărășie ea.

VĂRUL: Care vară? Vrei să spui, mica Aneta, cu care mă jucam cînd eram copil?

FANTOMA *(fără a deschide ochii)*: Chiar ea. Veți vedea ce lucruri oribile se vor întîmpla. Sînt mulțumită, sînt într-adevăr mulțumită.

VĂRUL *(plimbîndu-se nervos în sus și-n jos prin cameră)*: Lucruri cu-adevărat oribile nu există. Eu cunosc războiul, revoluția, moartea persoanelor scumpe, tortura. Dar toate astea nu înseamnă nimic. Numai plictiseala este înspăimîntătoare

---

femei adorate, dar care nu-și dau seama de cumplita boală care-o macină și de care (aici părerile eroilor sînt împărțite) va muri. Și în sfîrșit, ultima latură: Femeia — însăși, așa zisa Fantomă, pe care se sprijină întreaga acțiune a piesei, personajul care (fantomă fiind) acționează nestînjenit și dezvăluie adevărurile cele mai brutale, femeia-mamă, care, ca și în majoritatea operelor lui Witkiewicz, joacă rolul predominant, umbrind cu personalitatea ei complexă celelalte personaje. Eroii masculini (și nu numai masculini) pălesc în raport cu ea, își pierd consistența de ființe vii, transformîndu-se parcă, în cele din urmă, ei înșiși în fantome.

La sfîrșit, ca într-un halucinant carusel, Anastazia își împinge la o sinucidere (suavă) pe fetițe și apoi pe soțul ei lipsit de personalitate și pune din nou stăpînire pe « hățurile familiei », căpătînd astfel în final o valoare simbolică. Tocmai acest final (semnificînd de fapt destrămarea totală a familiei și culminînd cu scena mimată: « ...Fantoma face un semn spre fetițe. Acestea se ridică ca niște automate și se îndreaptă spre spectrele părinților lor... ») reprezintă, poate, unul din momentele cele mai solicitante și mai pregnate scenic ale teatrului lui Witkiewicz.

M. F.

https://biblioteca-digitala.ro

A-ți da seama că nu-ți vine în minte un singur vers și totuși să vrei să scrii ceva; ceva, despre care nu ai nici cea mai mică idee. Cum mi se întîmplă mie acum. Oh, asta-i o adevărată tortură.

FANTOMA *(deschizînd ochii și înfiorîndu-se din tot corpul)*: Nu, lucrul cel mai îngrozitor este răul fizic, mai ales cancerul la ficat. Dar eu nu sînt poet, nu înțeleg neplăcerile voastre.

AMELIA: Cît e de prost acest Jezo ! Ha, ha !. . . De-acum încolo, n-o să mă mai înfricoșeze deloc. Cînd mama e aici, cu noi, nu-mi mai e frică de nimeni.

SCENA A VI-A

Intră din dreapta Bucătăreasa, care pune pe masă o lampă.

BUCĂTĂREASA: Și atunci ? Doamna nu s-a simțit bine pe lumea cealaltă și a venit să ne vadă ?

FANTOMA: Da. Și acum, nu mă mai plictisi. Mai tîrziu, voi veni în bucătărie.

Bucătăreasa iese.

SCENA A VII-A

Intră din dreapta Dyapanas Nibek, cu Aneta la braț.

NIBEK *(arătîndu-l pe Văr)*: Înțelegi ? Ăsta era amantul Anastaziei. *(Întorcîndu-se spre ea)*: Iată pentru ce am ucis-o.

FANTOMA *(fără a tresări)*: Nu-i adevărat. Amantul meu era Kozdron; și am murit numai din pricina unui cancer la ficat.

NIBEK *(cu neliniște)*: Mereu aceleași minciuni ! Această nenorocită minte pînă și în mormînt.

FANTOMA *(se scutură și-și pierde rigiditatea pentru prima oară)*: Ah, ah, ah. . . . *(Rîde)*.

VĂRUL *(Fantomei)*: Nu rîde așa, verișoară ! Poate că unchiul Dyapanas are dreptate. Nu mai știu ce să cred.

AMELIA *(fără să se ridice)*: Rușine, Jezo !

ZOFIA *(fără să se ridice)*: Nu minți cu-atîta sfruntare !

FANTOMA: Ah, ah ! Mulțumesc, fetelor, că mi-ați luat apărarea. Nu l-am iubit niciodată pe acest Jezo.

VĂRUL *(Fantomei)*: Cum, nu-ți amintești de primăvara din anul trecut ? Ai putut uita întîlnirile noastre din grădină ? Te voi face eu să-ți amintești: era cinci după amiază, liliacul era pretutindeni în floare. Ți-am citit o poezie. *(Declamă)*: « Chip translucid și fără sînge, / măști de moarte solemne ! / Ard, lugubre, lumînările / cineva recita o rugăciune. / O mută neliniște a momentelor efemere / în casa pustie spiritul așteaptă. / Pentru că nu sîntem niciodată aproape, / ci doar după moarte uniți ? / Și nimic nu se schimbă niciodată. / Tăcerea înspăimîntătoare a cadavrului / spre confirmarea reproșului. / Gîndul, în demența lui, / începe să creadă în lumea cealaltă: / să compare, în impotența lui, / opririle iremediabile »

SCENA A VIII-A

Intră Bucătăreasa.

BUCĂTĂREASA: Domnule Nibek, domnul Kozdron întreabă dacă poate să se ducă singur în birou.

https://biblioteca-digitala.ro

NIBEK: Să poftească aici. Tocmai eram pe punctul de-a trimite după el.

Bucătăreasa iese.

SCENA A IX-A

Cei de sus, în afară de Bucătăreasă.

FANTOMA: Da, acum îmi amintesc acea poezie. Dar totul s-a sfîrşit acolo. S-ar fi putut întîmpla ceva. Dar nu s-a întîmplat nimic.

NIBEK *(cu ton admirativ)*: E o poezie minunată. Ce versuri delicioase! Dar lucrurile nu s-au oprit acolo. O simt.

VĂRUL *(furios)*: Dimpotrivă, s-au sfîrşit «acolo»; însă, totul a început atunci. Totul: fericirea şi neliniştea mea neomenească. Sufeream groaznic. Dar scriam ca o maşină. După moartea ta, n-a mai existat nimic. Nici măcar un vers. Parcă m-a lovit cineva cu leuca în cap. *(Se lasă să cadă pe scaun, la dreapta).*

SCENA A X-A

Se aud lovituri hotărîte în uşa din dreapta. Kozdron intră fără să aştepte răspuns. Cizme, bici. Înaintează un pas către Nibek, la dreapta, lîngă Aneta. Vorbeşte cu glas ridicat.

KOZDRON *(fără a vedea Fantoma)*: Bună seara, domnilor şi doamnelor. *(Strînge mîna lui Nibek).* Preţurile cresc. Grîul creşte. Cu toată viteza. *(Revenindu-şi)* Aveţi gentileţea şi prezentaţi-mă.

NIBEK: Vara mea, domnişoara Wonsiewicz. Domnul Kozdron, braţul meu drept.

FANTOMA: Braţul drept şi chipul din stînga de pe altarul unde tronam eu.

VĂRUL *(ridicîndu-se)*: Nu-i adevărat! Nu-i adevărat!

Kozdron se întoarce şi descoperă Fantoma, luminată numai pe jumătate şi a cărei parte superioară se pierde în penumbra verde a abat-jour-ului. Kozdron rămîne *ca mort, cu spatele la public, fără a izbuti să pronunţe o vorbă.*

FANTOMA *(ridicîndu-se cu solemnitate)*: Oh, nu mă renega, Ignacy! Eram a ta şi sînt încă a ta, indiferent de. . .

NIBEK: Ah, ah, ah. . . Începem bine. Vom vedea care din doi va învinge.

KOZDRON *(pe neaşteptate se răsuceşte, ca şi cînd ar fi fost apucat de-un înspăimîntător rău de stomac, şi cade în genunchi cu spatele la public)*: Ah, ah, ah. . . Dar e îngrozitor! Ce înseamnă toate astea? Defuncta e aici! Ah, ah, simt că mor! *(Îşi acoperă faţa cu mîinile şi rămîne în genunchi.)*

NIBEK: Ah, ah, ah,. . . Ai văzut? Te reneagă, Anastazia.

KOZDRON *(tot în genunchi, cu faţa în mîini)*: Mi-e frică. Duceţi-o de aici. E moartă. Nu mai vreau să deschid ochii. Nu mai vreau să văd nimic. Cine sînteţi voi, voi toţi? Oh, Dumnezeule! Nu vreau să mai deschid ochii. Oh, de-aş putea orbi. *(Se apleacă şi se ridică ca şi cum ar face îngenunchieri).*

FANTOMA: A fost totdeauna un mare laş, dar aşa îl iubeam. *(Rămîne nemişcată)*

VĂRUL: Tu nu mă iubeai decît pe mine, Anastazia. N-o să mai scriu niciodată nimic.

https://biblioteca-digitala.ro

SCENA A XI-A

Intră Bucătăreasa.

BUCĂTĂREASA: Domnule Nibek, domnul Maszejko vă roagă să poftiți imediat în birou. Spune că azi dimineață, toate cățelele de la fermă au făcut răpciugă.

NIBEK: Spune-i să vină aici.

Bucătăreasa iese.

SCENA A XII-A

În ușă, Bucătăreasa se întîlnește cu Maszejko, care dă buzna.

MASZEJKO: Domnule Nibek, toate cățelele au făcut răpciugă. Sînt disperat. Ce facem?

NIBEK: O să le vindecăm, domnule Maszejko. Ești un om foarte de treabă. Liniștește-te!

VĂRUL *(calm):* Unchiule, ai fi putut să mă prezinți acestei doamne, am înțeles că sîntem rude.

NIBEK: Domnul Jezor Pasiukowski, nepotul meu, poet. Domnișoara Aneta Wonsiewicz.

Vărul o ia pe Aneta de mînă și o privește în ochi cu o expresie atentă. Maszejko care auzind vocea Vărului s-a întors descoperind Fantoma, aleargă către aceasta cu evidentă umilință. Kozdron e încă încremenit și cu ochii închiși.

MASZEJKO *(către Fantomă):* Ah, pe cine văd! Pe doamna noastră! Bună seara, bună seara! Cum o duceți cu sănătatea?

FANTOMA *(cu un gest regal, îi întinde mîna să i-o sărute):* Bună seara, Maszejko! Mulțumesc, totul merge bine din moment ce sînt fantomă!

Maszejko îi sărută mîna cu respect. Fantoma trece la stînga, mergînd cu un pas mîndru, de fantomă care se respectă. Maszejko o urmează țopăind.

NIBEK *(arătîndu-l pe Kozdron):* Priviți ce clocește idiotul ăsta.

FANTOMA *(de lîngă Văr și în stînga Anetei):* Așa îl iubeam și așa îl iubesc.

MASZEJKO: Doamna noastră vrea să glumească. Văd cu plăcere că toți sînt bine dispuși. *(Își freacă mîinile).* Nu-i nimic altceva decît un simplu atac de epilepsie, nimic grav.

FANTOMA *(lui Maszejko):* De sigur, cu toții sîntem bine dispuși! Nu-i așa, Dyapanase? Dumneata îmi aranjai întîlnirile cu el, domnule Maszejko. *(Maszejko e tulburat)*

KOZDRON: Taci, mă faci să înnebunesc. Eu o credeam moartă. Nu vreau să mai văd nimic, nu vreau să aud nimic. *(Își astupă urechile și ochii cu palmele).*

NIBEK: Domnule Maszejko, dumneata și nevastă-mea sînteți cele mai robuste persoane din casă. Luați-l și duceți-l în biroul meu. Poate o să-și revină.

VĂRUL: Nu voi îngădui în nici-un chip ca mîinile ei să atingă această spurcăciune. Mă voi ocupa eu singur de el.

FANTOMA: În nici-un caz, vere. (Arătînd-o pe Aneta): Ție îți încredințez tutela unei fecioare. Apucă-l, domnule Maszejko.

Îl apucă pe Kozdron, ea de picioare, el de cap, îl ridică cu greutate și-l transportă spre dreapta, pe unde ies.

https://biblioteca-digitala.ro

SCENA A XIII-A

Aceiași, fără Fantomă, Maszejko și Kozdron.

VĂRUL: Ce nedreptate !

ANETA: Să mergem, vere, calmează-te ! Asta e voința defunctei.

NIBEK: Da, domnule, voința defunctei mele soții este sacră în această casă. Și totuși, nu voi crede niciodată că ea a avut o aventură cu Kozdron.

VĂRUL *(apucîndu-l de braț)*: Îți mulțumesc, unchiule. Îți sînt recunoscător.

SCENA A XIV-A

Fantoma intră din dreapta, cu pas solemn.

NIBEK: Pe unde ai trecut?

FANTOMA *(solemn)*: Prin coridorul hangarului și prin dormitorul nostru, Dyapanas.

NIBEK *(înspăimîntat)*: Cum? Dar ușa e închisă.

FANTOMA: Ce e straniu în asta? Vroiam să salut fetițele.

NIBEK: Ah... e incredibil ! *(Aleargă repede spre stînga)*

AMELIA *(ridicîndu-se)*: Eram așa de tristă, mă gîndeam că ne-ai uitat.

Fantoma se apropie de fete și le sărută pe păr, în timp ce ele îi sărută mîna.

FANTOMA: Cum puteați să credeți un asemenea lucru?

AMELIA: Rămîi la cină, mamă. Domnul Kozdron e așa de comic cînd îl sperii tu.

ZOFIA: Rămîi, mamă ! Ne vom distra așa de bine.

FANTOMA: Nu, fetele mele. Sînt obosită. Voi veni mîine dimineață să mă joc cu voi. Acum trebuie să mă duc la bucătărie.

Le sărută încă odată. Vărul, care pînă atunci o ținuse pe Aneta de braț, o trage la dreapta, sub lumina lămpii.

VĂRUL: Apropie-te, ca să te pot privi mai bine, verișoară.

ANETA: Sigur, frumosul meu văr, privește-mă cît poftești.

FANTOMA: Da, privește-o bine, Jezo ! Ai grijă de ea și îmbolnăvește-te de-o dragoste nesfîrșită ! Poate că ea îți va reda inspirația.

Trece solemn la dreapta și dispare pe ușă.

SCENA A XV-A

Fetele se întind și cască. Nibek dă buzna din dreapta.

NIBEK: E incredibil ! A trecut prin ușa închisă. Ce spuneți, fetelor?

AMELIA: Nimic. Sîntem nițel obosite.

Nibek le mîngîie pe păr.

SCENA A XVI-A

Intră Bucătăreasa.

BUCĂTĂREASA: Cina e gata.

ANETA: Ah, în sfîrșit ! Nu i-a trecut nimănui prin minte în această casă, că de-abia am venit dintr-o călătorie. Nu mi-ați oferit nici măcar o ceașcă de ceai.

NIBEK *(năpustindu-se spre ea)*: Verișoară, iartă-mă ! Acum însă vom merge să înfulecăm ca lupii. *(O ia de braț și o duce spre ușa din dreapta. Ies.)*

AMELIA *(trecînd la dreapta, către Văr)*: Azi e mai bine să nu te joci cu noi. Sîntem așa de obosite ! Ai putea să te joci cu Aneta în seara asta.

https://biblioteca-digitala.ro

VĂRUL *(ca apucat de delir):* Nu știu încă nimic. Nu pot să spun nimic. Dacă azi nu scriu o poezie, jur că înnebunesc.

ZOFIA *(mîngîietoare):* Jezo al meu va scrie. Acum mergem să mîncăm. Pe urmă, vei vedea c-o să poți scrie. Vino! *(Îl trage spre ușă).*

VĂRUL: Aș vrea atît de mult să te cred, copila mea. *(Iese.)*

AMELIA: Cît e de prost, acest Jezo, ha, ha!. . . *(Iese.)*

ACTUL II

Grădina din fața locuinței din Kozlowicz. Copaci cu frunze roșii și aurii. La dreapta, o livadă ai cărei arbori au trunchiul albit cu var. O alee largă de doi metri, mai întîi perpendiculară pe scenă, o cotește apoi spre dreapta, înconjurînd cîteva tufișuri în floare. La dreapta, cîțiva arbori mari, la umbra cărora — aproape în centrul scenei — este pusă masa: unt, miere, brînză, fructe, chifle. A doua zi după primul act: o frumoasă dimineață de septembrie. Ora nouă. La cincizeci de pași, în fund, se zărește casa printre arbori.

SCENA I

La masă, cu fața spre public, Zofia și Amelia. Sînt îmbrăcate în alb și privesc o carte ilustrată. Bucătăreasa, care a adus de curînd ibrice fumegînde cu cafea și lapte, le umple ceștile cu ajutorul unui polonic.

BUCĂTĂREASA: Mîncați, copilele mele! Nu-l așteptați pe tatăl vostru, este în birou cu domnul Kozdron. Și domnișoara, care a sosit ieri, își dă cu cremă pe față și cine știe ce mai face. Se vede că are obiceiuri de doamnă mare.

ZOFIA: Urszula, te rog să nu vorbești prostii.

BUCĂTĂREASA: Zofia, dacă nu te porți bine, stăpînul te va sili iar să-mi săruți mîna, cum a făcut înainte de-a muri doamna.

SOFIA *(aproape plîngînd):* Hai, pleacă, pleacă imediat! Ai înțeles?

Bucătăreasa se îndepărtează amenințînd-o cu degetul.

AMELIA *(îmbrățișindu-și sora):* Urszula, lasă-ne în pace! Zofia e foarte nervoasă astăzi.

BUCĂTĂREASA *(oprindu-se):* Oh, știu bine ce feste le joacă nervii oamenilor. Nervi, nervi. . . Dar astea-s pentru bătrîni, nu pentru fetișcane ca voi.

SCENA A II-A

Bucătăreasa se îndepărtează spre dreapta și se întîlnește cu Vărul. Acesta e neras, are ochii încercănați și un aspect de cadavru.

VĂRUL: Un moment! Am impresia că sîntem pe punctul de-a se întîmpla ceva. S-ar putea ca eu să reîncep să scriu. *(Se așează la masă, în dreapta.)*

AMELIA: Vrei puțină cafea?

VĂRUL: Toarnă în orice caz, poate o să beau. Dar nu mă deranjați.

(Scoate din buzunar un creion și cîteva foi de hîrtie, apoi începe să scrie, făcînd strîmbături oribile. Se oprește, reflectează și reîncepe să scrie) Amelia îi toarnă cafeaua și rîde zgomotos.

ZOFIA: Lasă-l în pace, Amelia! Nu-l deranja, trebuie să scrie.

Vărul ia cafeaua, o bea încet, mușcînd între timp dintr-un măr. Continuă să scrie. Pauză.

https://biblioteca-digitala.ro

AMELIA *(tristă):* Mîine ne vom întoarce la colegiu, Zofia. Ce tristețe să trebuiască să părăsești totul.

SOFIA: Am o senzație stranie, ca și cum n-ar trebui să părăsim casa asta și nici să ne mai întoarcem vreodată la colegiu.

VĂRUL: Tăcere, fetelor ! Despre aceste lucruri vom vorbi mai tîrziu. Acum, lăsați-mă să termin. *(Scrie cu furie)*

SCENA A III-A

Din dreapta intră Nibek, la braț cu Kozdron.

NIBEK: Haide, haide, domnule Kozdron, liniștește-te odată ! Sîntem între oameni ca lumea. Să lăsăm la o parte această întîmplare. Că ea există sau nu există, că-i moartă sau vie, că-i vorba de-o iluzie sau nu, oricum ar fi, trebuie să te simți între noi ca în familie. *(Îl bate pe Kozdron cu palma pe spate)*

KOZDRON *(cu un aer foarte perplex):* Eu, domnule Nibek, aș prefera să fiu mort decît să văd un asemenea lucru. Soarele strălucește, e o zi frumoasă, și totuși am impresia că totul este acoperit cu un văl negru, ca și cum aș avea un văl negru pe ochi. Oh, dacă aș putea cel puțin să nu mă mai gîndesc la nimic.

NIBEK: Să ne uităm puțin în jur, bunul meu prieten. Privește: iată pe cele două fete ale mele, iată pe vărul meu care scrie, care lucrează de azi dimineață. . .

VĂRUL *(ridicîndu-se pe jumătate, fără a se întrerupe din scris):* Eu. . . nu vă spun bună ziua. . . Încă un moment. . . Sînt pe punctul de-a sfîrși. . .

NIBEK: Dar noi nu ne formalizăm deloc. Știm ce înseamnă inspirația. Amelia, toarnă-i cafea domnului Kozdron. Spuneți bună ziua, fetelor !

Fetele salută. Amelia toarnă tatălui cafea și lui Kozdron. Nibek și Kozdron s-au așezat pe o bancă la stînga, sub un tei mare. Kozdron e cel mai aproape de scena din față.

KOZDRON *(cu ușurare):* Ah, mi se pare că-mi trece. Știți, încep să mă simt mai bine.

NIBEK: Da, desigur. Ți-o repet: chiar dacă s-a întîmplat ceva, chiar dacă — mă înțelegi — nu-mi păreai chiar în apele dumitale, trecutu-i trecut. Am omorît-o, și acum sîntem liberi.

KOZDRON: În numele cerului, nu-mi spune altceva ! Încep să-mi simt din nou capul buimac. Ah, ah, ah !

NIBEK *(ridicîndu-se brusc):* La urma urmei, trebuie chiar să te tratez ca pe-o femeiușcă isterică. *(Urlă):* Bea imediat cafeaua, ori îți sparg capul, papă-lapte ce ești ! *(Tăcere)* Taci ! Încetează de-a mai gîndi. *(Se calmează, în timp ce fetele chicotesc.)* Trebuie să te obișnuiești cu ideea, să trăiești normal. De la Kozlowicz nu te las să pleci, bagă-ți bine în cap ! Fără dumneata mă simt ca și cum mi-ar lipsi un braț, mă simt fără cap: mi-am pierdut capul, înțelegi ? *(Rîde)*

Kozdron, tremurînd, își soarbe cafeaua, vărsînd-o pe fața de masă și pe haine. Mănîncă o chiflă, introducînd-o brutal pînă în fundul gîtlejului.)

KOZDRON *(cu gura plină):* Mă voi strădui, domnule Nibek, mă voi strădui. Dar ca să mă obișnuiesc dintr-odată cu această idee. . . nu izbutesc. *(Aproape plîngînd)* E clar că nu izbutesc.

VĂRUL *(ridicîndu-se):* Dar, domnilor, ați putea avea în vedere că eu scriu ! Pentru prima oară de mai multe luni. . . Dumneavoastră, însă, puțin vă pasă.

Merge spre dreapta și o întîlnește pe Aneta Wonsiewicz care, complet îmbrăcată în alb, proaspătă și grațioasă, se îndreaptă spre masă. Nibek îl îndeamnă cu simpatie pe Kozdron să bea. Fetele se scufundă iar în cărțile lor.

https://biblioteca-digitala.ro

SCENA A IV-A

Cei dinainte, pe urmă şi Aneta

ANETA: Bună ziua, tuturor!
VĂRUL: Bună ziua, verişoară! Scuză-mă, peste cîteva minute voi termina. Am reînceput să scriu. *(Aleargă spre dreapta, se aşează pe iarbă, scrie febril şi corectează, agitîndu-şi picioarele.)*
Aneta se apropie de masă
NIBEK: Priviţi-o pe Aneta, cît e de splendidă în dimineaţa asta! Flirtaţi puţin cu ea. Noi, între timp, ne ducem în birou.
Kozdron o salută pe Aneta, care se apropie de fete, şi le sărută pe păr, rămînînd pe urmă în spatele lor.
NIBEK: Aneta, cafea?
ANETA: Nu, mulţumesc, unchiule. N-am timp să flirtez cu domnul Kozdron şi, cît despre cafea, am luat-o în pat. Fetelor, să mergem la lecţie. Am căzut de acord cu tatăl vostru să nu vă întoarceţi la colegiu în iarna aceasta. Eu rămîn aici şi vă învăţ tot ceea ce doriţi.
NIBEK: Da, e adevărat. Uitasem complet. Vroiam să vă comunic eu asta, fetelor.
ZOFIA: Oh, îţi mulţumesc, pápá! Vezi, Amelia, îţi spuneam eu. Totul se adevereşte ca în vis.
AMELIA: Ce fericire, tăticule! *(Sărută mîinile tatălui şi aleargă spre Aneta)* Te iubim la fel ca pe mama, Aneta, şi poate şi mai mult.
ANETA *(trecînd pe lîngă Văr)*: Pe urmă îmi vei citi versurile tale, nu-i aşa, vere?
VĂRUL *(fără a se ridica)*: Bine, dar nu ştiu încă dacă le voi termina. Sînt cîteva versuri cărora nu le pot veni de hac.
Aneta şi fetele ies.

SCENA A V-A

Cei de sus, fără Aneta şi fete. O clipă mai tîrziu se aud exerciţii la pian: «Şcoala velocităţii» de Czerny

NIBEK: Nu-i mişcător? Nu vi se par ca nişte îngeri? Ce femei minunate vor deveni. Va trebui să muncesc ca un negru pentru a le da tot ceea ce merită. Pariez că nu sînt alte două fete ca ele în toată regiunea. Dar ce spun eu? Nu există nimeni care să le semene de aici pînă la Varşovia. Două mici suflete închise în ceţurile lor eterice, domnule Kozdron. De multe ori, mă minunez că mănîncă, beau, dorm şi se trezesc ca toate fiinţele omeneşti. Zofia e un spiriduş şi Amelia pare o silfidă. Ei bine, răspunde, domnule Kozdron!
KOZDRON *(sorbind nervos din cafea)*: Două fete delicioase. Am spus-o întotdeauna.
NIBEK: Şi cine mi le-a adus pe lume? Anastazia, domnule Kozdron, Anastazia. În ele trebuie să onorăm sufletul şi chiar şi corpul scumpei defuncte. Înţelegi? Şi să nu mai intri cumva într-o criză de isterie la prima absurditate care se va întîmpla. *(Se aud exerciţiile la pian)*
KOZDRON: Şi dumneavoastră începeţi din nou! Abia îmi găsisem echilibrul şi dumneavoastră o luaţi de la capăt! Dar, oare, mă suspectaţi cu adevărat?
NIBEK: Eu nu suspectez de nimic pe nimeni. Dar recunoaşte: nu e posibil? Nu poate fi adevărat că defuncta mea soţie avea doi amanţi? Unul, în timpurile trecute, celălalt, acum. *(Cu o neaşteptată nelinişte).* Dar ia spune-mi: Zofia e într-adevăr fiica mea? Are nişte ochi aşa de diferiţi de-ai noştri, de-ai Anastaziei

https://biblioteca-digitala.ro

și de-ai mei. Zofia are în ochi aceleași stupide reflexe violete pe care le ai și dumneata. Și același surîs idiot.

KOZDRON *(ridicîndu-se)*: Dumneavoastră mă insultați ! Depășiți orice limită.

NIBEK *(silindu-l cu brutalitate să se așeze)*: Domnule Kozdron, amintește-ți că, fără dumneata, eu nu sînt nimic. Soarta fetelor mele este în mîinile dumitale. *(Cu o neașteptată neliniște)*: Poate ai ceva bani puși deoparte. . . Oh, dumnezeule. . . Ce dracu te obligă să rămîi aici, în această blestemată de Kozlowicz? Ai putea pleca în orice moment și, în schimb, rămîi fixat aici ca o ciupercă. Și poate te și înmulțești aici ca ciupercile după ploaie. Domnule Kozdron, te conjur. . .

KOZDRON *(solemn)*: Vă dau cel mai sacru cuvînt de onoare că nu e adevărat. Dar acum aș putea să-mi schimb funcția.

NIBEK *(aruncîndu-se în genunchi)*: Te implor ! Voi face tot ce vrei, voi face rost de prieteni suspuși. . . Fetele mele se vor mărita cu prinți și conți. Voi face din dumneata un om de clasă mare: dar nu mă abandona acum !

Din dreapta apare Fantoma care pășește încet pe alee. Un nor ușor umbrește lumina soarelui, care devine mai slabă.

KOZDRON: Bine, o voi face pentru dumneavoastră. Uneori, simt că vă iubesc ca pe-un tată. *(Îl sărută pe Nibek pe frunte)*

SCENA A VI-A

Cei de sus, apoi Fantoma. Vărul este așa de cufundat în scris că nu-și dă seama de sosirea Fantomei.

FANTOMA *(apropiindu-se de masă)*: O voluptate supremă: să-ți vezi soțul și amantul într-un acord perfect. Cînd eram vie, nu mi se întîmpla niciodată asta.

Cei doi se separă brusc și se uită la ea.

KOZDRON: Ah, ah, ah ! *(Se reazemă de copac cu mîna dreaptă)*

NIBEK *(urlînd)*: Tăcere, ori te omor ca pe-un cîine ! *(Scoate un revolver și-l agită amenințător sub nasul lui Kozdron)*: Încă un cuvînt și te strivesc ca pe-o insectă.

Kozdron se stăpînește cu o sforțare supraomenească și devine rigid, iar fața i se tulbură. Vărul privește scena cu coada ochiului și scrie ultimele fraze.

NIBEK: Foarte bine !. . . Anastazia, vrei să iei cafeaua cu noi, buna cafea de dimineață, cu o tartină cu unt și miere? Sau preferi brînza? Urszula a descoperit deunăzi o capră extraordinară.

FANTOMA: Bine, Dyapanas ! Voi lua cafeaua cu voi. *(Se așează pe locul fetelor și imobilă)*

NIBEK: Vrei votcă? E atîta timp de cînd n-am mai băut împreună votcă dimineața, de sărbători. Îți amintești? Ne va face bine. . .

FANTOMA: Da, îmi amintesc Du-te și ia votca. Pe aceea de cireșe, pe care o fac primăvara

NIBEK: Perfect ! *(Pleacă în grabă spre casă, cu o sprinteneală tinerească)*

SCENA A VII-A

Cei de sus, fără Nibek.

FANTOMA *(către Kozdron)*: Pînă una alta, dă-mi puțină cafea, dragă Ignacy ! Și încetează cu frica ! Oi fi eu fantomă, dar nu seamăn cu celelalte. Sînt o fantomă care mănîncă și bea. Beau pînă și votcă, bietul meu Ignacy.

Kozdron, imobil pînă în clipa aceea, tremură din tot corpul și, ca hipnotizat, toarnă Fantomei cafea. Soarele își reia strălucirea și luminează peisajul. Vărul aruncă creionul

https://biblioteca-digitala.ro

şi hîrtiile, se rostogoleşte pe iarbă şi, apoi, întins pe sapte, cu mîinile sub cap, priveşte cerul albastru.

KOZDRON: Poftim, bea Anastazia ! Poate, văzîndu-te că bei, o să-mi vin în fire.
FANTOMA *(bînd cafeaua cu sorbituri mici)*: Văd că începi să faci progrese. Ieri te-ai compromis în mod ruşinos.
KOZDRON: Iartă-mă, Anastazia, dar nu ştiam deloc cum să-mi adun gîndurile. Astăzi — începînd din acest moment — sînt hotărît la toate.
FANTOMA: Atunci nu mă vei mai renega în faţa lui.
KOZDRON *(cu hotărîre)*: Nu vorbi aşa. Numai un văl foarte subţire mă desparte de cea mai teribilă frică. Dacă se rupe, înnebunesc. Pentru dumnezeu, nu mă mai înspăimînta ! *(Îi apucă mîna dreaptă)* Oh, cît e de uşoară mîna ta ! Nu mai cîntăreşte nimic. Oh, oh, oh ! Iar mi-e frică.
FANTOMA *(îşi trece ceaşca în mîna stîngă şi bea.)* Calmează-te ! Vezi că-mi beau cafeaua.
KOZDRON *(stăpînindu-se)*: Bine, voi fi calm, orice s-ar întîmpla. Dar, ia spune-mi: Zofia e fiica lui Nibek sau a mea? Totul e confuz în creerul meu, nu mai izbutesc să înţeleg ce s-a întîmplat întîi şi ce pe urmă.
FANTOMA *(cu un surîs)*: Bietul Ignacy ! Nu te nelinişti ! Zofia e fiica lui Dyapanas. Îţi dau cuvîntul meu de fantomă. Nu-ţi ajunge? Am toate datele scrise în jurnalul meu. N-ai citit încă jurnalul meu?
KOZDRON: Mi-era frică să pun mîna pe el.
FANTOMA: Ei bine, citeşte-l şi, apoi, arată-i-l lui Dyapanas. Trebuie să cunoaşteţi amîndoi adevărul.
KOZDRON: Te-am întrebat despre Zofia, pentru că el a făcut aluzii adineaori la ochii albaştri ai fetiţei şi la o oarecare asemănare între noi în ce priveşte rîsul. Şi afară de asta, trebuie să-ţi mărturisesc: simt o mare afecţiune pentru Zofia.
FANTOMA: Poţi să continui s-o iubeşti cu conştiinţa liniştită. Culoarea ochilor îi vine de la mama mea. Nibek nu ştie. Linişteşte-te, Ignacy ! Întinde-mi fruntea şi lasă-mă să ţi-o sărut. Ai fost totdeauna laş şi respingător, dar şi acest lucru îmi plăcea la tine.

Kozdron se înclină. Fantoma îl sărută pe păr.

SCENA A VIII-A

Intră Nibek cu o sticlă în mîna dreaptă şi cu patru păhăruţe ţinute între degetele mîinii stîngi.

NIBEK *(oprindu-se, după ce observă scena)*: Iată o altă noutate ! Aveai dreptate tu, Anastazia.
FANTOMA *(îndepărtîndu-l pe Kozdron)*: Sigur, dragul meu Dyapanas. Tocmai ce-i spuneam lui Ignacy: fantomele nu mint niciodată. Am fost amanta lui.
KOZDRON: Da, domnule Nibek. Am sedus-o pe soţia dumneavoastră. O mărturisesc. *(Îşi încrucişează mîinile pe piept.)*
Nibek se îndreaptă spre masă cu pasul greu, pune sticla şi răstoarnă păhăruţele grămadă. În casă, exerciţiile la pian au încetat şi cineva, desigur Aneta, execută o sonată de Schmidt.
NIBEK *(respirînd greu)*: Şi Zofia? Răspundeţi, trădătorilor !
FANTOMA: Zofia e fiica ta, Dyapanas. Ţi-o jur, pe cît e de adevărat că eu sînt o fantomă. Cu cîteva zile înainte de-a muri, am lăsat jurnalul meu lui Ignacy; dar acest om, bun de nimic, nu şi-a luat încă inima în dinţi să-l citească. Mai bine,

https://biblioteca-digitala.ro

citiți-l împreună și totul se va clarifica. Cînd eram vie, mințeam cu nerușinare, ți-o mărturisesc; dar ca fantomă, nu. Fantomele au un cod propriu de onoare, chiar și fantomele de femeie; acel cod de onoare care lipsește celor vii. Zofia a moștenit culoarea ochilor de la bunica ei, adică de la mama mea, născută Depivierge.

Vărul se trezește și se întinde pe iarbă.

NIBEK *(cu ușurare):* Dacă Zofia e cu-adevărat fata mea, vă iert totul. Te iert că m-ai înșelat atîta vreme cu acest biet nenorocit de Kozdron.

VĂRUL *(ridicîndu-se):* Cum? Mai îndrăznești să susții că n-ai fost amanta mea? Mă renegi pe mine, un artist, pentru un vulgar de Kozdron? un administrator de nimic! Și cînd mă gîndesc că doar pentru tine am creat ceva, tot ceea ce prezintă o cît de mică valoare. Nu mai minți, Anastazia! Nu minți în fața morții! Te omor, dacă mai minți.

Nibek și Kozdron observă scena înmărmuriți. În cele din urmă, Nibek apucă nervos sticla, își varsă un păhărel și-l golește. Apoi îl servește pe Kozdron, care bea dintr-o răsuflare, și se așează continuînd să bea.

FANTOMA: Tu uiți, vărul meu, că sînt fantomă și că moartea, pentru mine, are același sens ca, pentru voi, a veni pe lume. Nu poți muri decît o singură dată Ah, ah. . . Dacă ți-o spun eu, poți să crezi. *(Lui Nibek):* Dă-mi și mie puțină votcă, Dyapanas.

Nibek se execută mașinal.

VĂRUL: Ajunge cu această filozofie istovitoare. Tu reprezinți tragedia existenței mele, și nu voi permite să se facă glume pe ceea ce m-a costat pierderea aproape definitivă a geniului meu creator. Dacă n-ar exista acest poem, pe care l-am născut azi cu atîta trudă, nu știu ce s-ar fi petrecut cu mine. Dar chiar și acest lucru îl datorez apariției tale de ieri, oricît de scurtă a fost ea.

FANTOMA: Greșești, vere Jezo. Eu înțeleg lucrurile mult mai bine decît tine. Totul e zămislit de imaginația ta poetică, căreia n-am vrut niciodată să mă supun. Iată pentru ce n-am fost niciodată a ta.

VĂRUL *(furios):* Ai fost a mea! Îmi aduc aminte de nopțile pe care le-am petrecut împreună cînd el, bietul meu unchi, alerga dintr-un oraș în altul să-și vîndă grîul. Am încă remușcări, aceste amintiri mă apasă, dar cînd ești fără bani, trebuie totuși să faci ceva. Tu îmi aparțineai Anastazia, nu mai minți cu-atîta nerușinare!

NIBEK: Liniștește-te, nepoate! Vom vorbi despre aceste lucruri cu mintea rece.

Fantoma se cufundă într-o meditație calmă și mașinal își toarnă votcă și bea.

NIBEK: Vezi, Jezo, ea susține că fantomele nu spun niciodată minciuni, și eu o cred. Kozdron, în persoană, mi-a mărturisit că ei doi mă trădau de ani de zile.

VĂRUL: E ceva pur și simplu monstruos. *(Cu ironie):* Poate că, verișoară, erai fantomă pe atunci, și în schimb, acum ești vie. Poate că asta vrei să ne faci să credem.

FANTOMA *(pe neașteptate):* Așteptați! Așteptați un moment! S-ar putea ca eu să nu mint și totuși vărul meu să aibă dreptate și el. Trebuie să existe o explicație. Vedeți: eu aveam cancer la ficat. E o boală ereditară pentru cei din familia Depivierge. Și mama mea a murit de asta.

NIBEK: Ce vrea să zică «și»? Poate ai vrea să ne faci să credem că n-ai fost asasinată de mine? Dar dacă eu te-am omorît ca pe-o cățea turbată, chiar cu acest Browning, model Klement? *(Scoate un revolver și îl agită sub nasul Fantomei).*

FANTOMA: Pune-l la loc și potolește-te, Dyapanas. Ești foarte excitat și riști să omori din greșeală pe unul din acești domni. Mie, natural, nu mi-e frică: sînt fantomă. Ah, ah, ah!. . .

https://biblioteca-digitala.ro

NIBEK *(se supune şi pune la loc revolverul)*: Ai curajul să glumeşti într-un asemenea moment? Te-am omorît odată. Înţelegi ce înseamnă asta?

VĂRUL *(ameninţător)*: Să terminăm, nu mai suport nimic. Ajunge cu aceste glume stupide.

FANTOMA: Ce importă dacă tu suporţi sau nu? Ce-ai putea face împotriva unei biete fantome ca mine?

KOZDRON *(ieşindu-şi din stupefacţie)*: Putem să ne răfuim între noi, fără ca tu să te amesteci. Putem să tragem unul într-altul ca în vînat. Putem să te ignorăm complet, Anastazia. Cu acest domn *(îl arătă pe Văr)* am o socoteală deschisă. M-a jignit. Şi-a bătut joc de mine în fel şi chip, lucru pe care nu-l pot îngădui. Şi, pe deasupra, susţine că mi te-a şi răpit,

Vărul ar vrea să spună ceva, dar Fantoma îl întrerupe, întinzîndu-şi mîinile între cei doi.

FANTOMA: Ignacy, ştim că eşti un laş. Acum ai băut şi ţi-ai făcut curaj, dar mîine îţi va părea rău. Cît despre celălalt *(îl arată pe Văr)*, e capabil să te omoare cu luciditate. Nu se teme de nimic. Şi acum, ajunge cu prostiile. E vorba de adevăr. Mi se pare un lucru destul de important. *(Ameninţîndu-i)*: La urma urmei, mă ascultaţi sau nu?

NIBEK *(supus)*: Vorbeşte, te ascultăm.

FANTOMA: Fii calm, Dyapanas şi ascultă-mă bine. Mînia mea poate fi mai periculoasă decît toate capriciile voastre în legătură cu mine.

KOZDRON: Dumnezeule, iar am ajuns aici. Frica mă cuprinde din nou.

NIBEK: Ştiţi, şi pe mine mă încearcă o umbră de teamă. Dumnezeule, şi totuşi, ne aflăm încă în plină zi.

VĂRUL: Domnilor, mie nu mi-e frică de nimic, şi totuşi nu mă simt bine.

FANTOMA *(îi priveşte cu un surîs batjocoritor)*: Atunci, ascultaţi-mă ! Aveam cancer şi sufeream groaznic, deşi nici unul din voi nu şi-a dat seama. Luam opium cu kilogramul. Şi, uneori, nu mai ştiam nici cine sînt. Poate că atunci s-a întîmplat ceva între noi doi, cînd eram în starea aceea, nu-i cu putinţă, vere? *(Se uită la Pasiukowski.)*

VĂRUL: Da, fireşte. Acum totul îmi e clar. Atunci nu înţelegeam nimic: cînd mă respingeai fără nici-un motiv, cînd mă lăsai să fac tot ce vroiam.

NIBEK: Vă rog, nu exageraţi, amicii mei ! Lăsaţi de-o parte amănuntele în prezenţa mea. Accept ipoteza ta. Dar ce ai de ripostat cînd eu afirm că te-am ucis ca pe-un cîine, după ce m-am încredinţat cu proprii mei ochi de trădarea ta? Nu sînt decît zece zile de cînd s-a întîmplat. Nu sînt nebun. Tu dormeai liniştită şi eu am tras în tine, de-a dreptul în inimă. Semnul loviturii trebuie să existe încă. Ce idiot sînt că nu m-am gîndit de la început. Vino în casă cu mine să verificăm asta imediat.

FANTOMA: Eşti acelaşi prost dintotdeauna, Dyapanas ! Încep să te interesez din nou şi ţi-ar place grozav să stai între patru ochi puţin cu mine. *(Nibek pare turburat)*. Eşti chiar prost, dragul meu, un prost mult mai mare decît îmi închipuiam eu; o fantomă nu poate avea urme pe corp, dat fiind că e lipsită de corp. Restul nu-i decît iluzie optică şi tactilă, asta-i tot.

NIBEK: Da. Cum m-am putut înşela ! Dar e adevărat: eşti frumoasă şi ca fantomă. Iertaţi-mă, domnilor, dacă vorbesc cu inima deschisă

KOZDRON: Ajunge, domnule Nibek. Nu e just să vă bateţi joc chiar aşa, pe faţă, de amantul propriei dumneavoastră soţii !

https://biblioteca-digitala.ro

VĂRUL: Și oare chiar crezi într-adevăr, unchiule, că ți-aș fi îngăduit să te retragi un singur moment cu ea ! Eu am iubit-o cu adevărat.

FANTOMA *(amenințînd)*: Ajunge, sfîrșiți odată ! *(Din nou cu voce blîndă)* Atunci, dacă reluăm lucrurile din punctul unde ajunsesem, iată ipoteza mea: tu m-ai ucis în somn și, ceea ce e mai rău, în timp ce dormeam sub efectul opiului. Lucrul explică de ce, în tot acest timp, am crezut c-am murit de cancer. Înțelegi, prostule? Avem dreptate cu toții: toți patru cîți ne aflăm aici.

NIBEK: Femeile astea cînd își pun ceva în gînd, ne fac să credem ce vor ele, fie că sînt fantome, fie că nu. E diabolică această ingeniozitate feminină !

FANTOMA: Bine, bine ! Acum, cheamă fetele ! Ajunge cu pălăvrăgelile. Vreau să mă joc puțin cu ele ca odinioară.

NIBEK: Bine, Anastasia. Am fost totdeauna ca o cîrpă în fața ta, și sînt și acum. Te ascult. *(Se îndreaptă spre casă și strigă)* Fetelor, veniți în grădină. E mama aici. *(Muzica continuă)* Cu acest zgomot blestemat nu ne aud. *(Iese prin dreapta)*

SCENA A IX-A

Cei de mai sus, fără Dyapanas Nibek.

FANTOMA: Și acum, domnilor, împăcați-vă și încetați cu aceste povestiri de oameni vii. Ce mai așteptați? Eu poruncesc aici. *(Tinerii își dau mîna)* Bravo, foarte bine. *(Lui Kozdron)* Și tu, Ignacy, du-te în pavilion și ia jurnalul meu. Trebuie să-l citiți, tu și Dyap, ați înțeles?

KOZDRON *(ridicîndu-se)*: Mă supun, Anastazia. M-ai tratat ca pe-un cal răpciugos. Adio ! Lasă-mă să mă odihnesc puțin, după toată povestea asta. *(Iese încet prin stînga, cufundat în gînduri. Muzica încetează brusc.)*

SCENA A X-A

VĂRUL: N-am curaj să ți-o cer, Ania, dar lasă-mă să citesc jurnalul tău.

FANTOMA: La ce ți-ar sluji? Nu există un singur cuvînt care să te privească. Te-ai mînia de moarte.

VĂRUL: Te implor, Ania ! Oh, să aflu că, în ziua în care eu eram nebun de voluptate, tu erai pe altă lume . . . Dă-mi această satisfacție cel puțin: să știu adevărul.

FANTOMA: Iată cum iese la iveală masochismul poetului. Biet nevrotic ! *(cu voce fermă)* Nu, mă opun categoric.

SCENA A XI-A

Din stînga năvălesc Nibek și fetele, apoi Aneta.

ZOFIA: Mamă, într-adevăr te vei juca cu noi? Ca mai înainte?

AMELIA: Cît sînt de mulțumită, mamă, cît ești de bună !

NIBEK *(către Aneta)*: Uită-te, Aneta, ce tablou de fericire ! De ce nu putea fi așa și înainte? De ce-a mers totul de-a îndoaselea?

ANETA: Trebuie să trăiești pentru fete, unchiule. Numai pentru fete. Sînt două fete minunate, aceste micuțe.

https://biblioteca-digitala.ro

NIBEK: Da, e cu-adevărat miraculos că ele există. Mai mult decît acest obiect. *(Arată spre Fantomă)*

VĂRUL: Bine, acum aş vrea să vă spun şi eu ceva. Am terminat chiar adineaori de scris un poem, după o întrerupere îngrozitor de lungă. *(Fantomei)* Pot să ţi-l citesc, verişoară? Ţi l-am dedicat ţie, sau, mai bine zis, memoriei tale.

FANTOMA *(ţinîndu-şi fetele în braţe)*: Citeşte, bietul meu Jezo! Citeşte-l pentru toţi, bietul meu grafoman!

VĂRUL: Bine! Vă rog să fiţi indulgenţi. Mă resemnasem la ideea că nu voi mai putea scrie nimic...

ANETA: Fără atîtea introduceri, vere! Îţi facem credit.

VĂRUL: Iată titlul: *Cînd totul mergea bine, era inevitabil ca totul să se strice.*

NIBEK: Frumos titlu! Dă-i drumul!

VĂRUL *(citind poemul scris pe o coală de hîrtie)*: « Surorile beau din păhăruţe / ca dintr-un degetar / un verde palid venin, un teribil / venin palid. / Şi sînt pe moarte, mîinile lor / se şi răsucesc în spasme, / gîturile lor se apleacă ca nişte tulpine / şi li se înclină capetele ca nişte flori veştede. / O frunză a alunecat / pe apa neagră. / Cineva a coborît (dar repede a intrat înăuntru) / în grădina serii; / se şterge al doilea cap / într-o umbră funestă / plină de spasme. / Departe de castel, pe cîmpuri, ziua, / vulgară şi tristă, se închide şi se stinge. / Veni un căţeluş, mirosi cadavrele / şi, furios, plecă. / Veni un omuleţ, care gătea dulciuri / pentru a le gusta el. / Plîngea, plîngea / şi îşi rodea unghiile / pînă la cot mînjite ».

Intră în goană Marcel. Poartă şorţ.

MARCEL: Domnule, domnul Maszejko vă roagă să poftiţi în birou!

NIBEK: Nu vezi, idiotule, că domnul recită o poezie? Spune-i lui Maszejko să vie aici.

VĂRUL *(reluîndu-şi lectura)*: « Tatăl îşi strînse pumnii, / urlă sălbatic / către Dumnezeu. / Toţi fură cuprinşi de teroare, / de-o teroare teribilă, cenuşie ».

Nibek îşi ascunde faţa în mîini. Fantoma o lasă din braţe pe Zofia şi îşi ascunde faţa cu mîna dreaptă.

VĂRUL: « Atunci cînd se sta aşa de bine / la căderea serii / în liniştita pace a arborilor, / în mica locuinţă ».

ZOFIA: Dar e delicioasă! E ca-n vis. Aş vrea ca totul să se întîmple aşa.

AMELIA: Şi eu! Dar trebuie să spun adevărul. Jezo e un idiot, nu înţelege nimic.

VĂRUL *(către Fantomă)*: Această trezire a mea, verişoară, ţi-o datorez ţie. Mulţumesc pentru tot zbuciumul meu!

FANTOMA *(descoperindu-şi chipul scăldat în lacrimi)*: Vezi, eu plîg. Eu, o fantomă, plîng. Cu toate că poezia ta nu-mi place. Îţi spun adevărul: meritul e-al ei. *(O arată pe Aneta.)* Ea te iubeşte. Fiţi fericiţi! *(Se ridică.)* N-am batistă. De obicei, fantomele nu plîng.

AMELIA *(întinzîndu-i batista ei)*: Ţine, mamă! Şterge-ţi ochii!

Fantoma îşi şterge lacrimile. Din dreapta intră Maszejko, îmbrăcat în haine de pînză galbenă şi în cizme. Nibek îşi descoperă chipul. Vărul Pasiukowski se apropie de Aneta, care stă în picioare la dreapta, turburată.

MASZEJKO: Bună ziua, domnelor şi domnilor, bună ziua! Nu dau mîna tuturor. *(Către Fantomă)*: Doamna noastră, vă sărut mîinile! Dar ce văd? Doamna noastră plînge! Oh, totul va fi bine. Fiindcă veni vorba, domnule Nibek, am izbutit să le vindec de răpciugă pe toate căţelele. Numai cu Aldona şi Fifi nu mi-a mers. Va trebui să le împuşc.

https://biblioteca-digitala.ro

NIBEK: Domnule Maszejko, Kozdron mi-a mărturisit tot. Ştiu că ai făcut pe codoşul cu soţia mea. Dar te iert, pentru că nu-i nimeni capabil ca dumneata să scape căţelele de răpciugă. *(Maszejko pare uşor turburat).* Vă iert totul la toţi şi nu vreau decît un singur lucru: ca fetele mele să fie fericite, atît.

Maszejko se înclină.

ANETA *(care pînă atunci discutase în şoaptă cu Vărul):* Nu, acum nu! Du-te mai întîi să te dichiseşti şi să te bărbiereşti. Eşti într-un hal că-mi trece pofta să-ţi vorbesc. *(Se îndepărtează în fund cu Vărul).*

SCENA A XII-A

Cei de sus, fără Aneta şi Jezo.

FANTOMA *(care din cînd în cînd, goleşte cîte un păhărel de votcă):* Şi acum, lăsaţi-mă singură cu fetele. Vrem să ne jucăm ca altădată.

FETELE: Da, mamă! Să ne jucăm!

NIBEK: Bine, Anastazia. Şi noi, domnule Maszejko, să mergem în birou.

MASZEJKO *(Fantomei):* La revedere, doamnă! Şi dacă doamna noastră, cu tot respectul, va face vreodată răpciugă, o rog pe doamna să conteze pe mine! O s-o fac sănătoasă cît ai zice peşte!

FANTOMA *(ameninţîndu-l):* Te rog să mă scuteşti de glumele dumitale stupide, domnule Maszejko!

Maszejko se înclină şi îl urmează pe Nibek spre fundul scenei.

SCENA A XIII-A

Fantoma şi fetele.

AMELIA: Mamă, tu ce faci cînd nu eşti aici cu noi?

ZOFIA: Taci din gură, Amelia! Nu pune întrebări de acest fel.

FANTOMA: Da, Zofia are dreptate. Şi acum, ascultaţi-mă bine. Dacă vreţi ca totul să fie frumos, ca totul să se întîmple ca în vis, să faceţi ce-o să vă spun eu. Cînd va începe să se întunece, mergeţi în garaj. Urszula o să vă dea cheia. Am şi discutat cu ea. Acolo, pe raftul din mijloc, la dreapta, se află o mică cheie. Cu această a doua cheie, veţi deschide dulăpiorul din dreapta farmaciei mele. Pe raftul mai înalt e o fiolă cu un lichid închis. Luaţi-o, duceţi-o în camera voastră şi beţi cîte-o jumătate fiecare. Nici una să nu încerce s-o înşele pe cealaltă: exact jumătate. Aţi înţeles? Nu pot să mă ocup în persoană de treaba aceasta, fiindcă sînt fantomă. Veţi pricepe mai tîrziu ce înseamnă asta.

ZOFIA *(lipindu-se de Fantomă):* Foarte bine, mamă. Mulţumesc, mamă! Dar pentru ce nu ne dai tu însăţi obiectul? Ieri l-ai cărat pe domnul Kozdron.

FANTOMA: Nu-i acelaşi lucru. Să nu mai vorbim. Aţi înţeles? Şi acum, hai să mergem să ne jucăm aşa cum făceam înainte. Alergaţi după mine în timp ce eu o să caut să scap. *(Face salturi uşoare spre stînga, printre arbori. Fetele o urmăresc rîzînd).*

În româneşte de DRAGOŞ VRÂNCEANU

https://biblioteca-digitala.ro

În ianuarie 1973, un fervent cercetător al creației witkiewiczene a dat la lumină în revista polonă *Miesiencznik Literacki* circa douăzeci de scrisori inedite adresate de Witkacy unui prieten al său din Zakopane, Karol L. Koninski. Această corespondență, publicată de Bronislaw Mamon în numita revistă la rubrica *Archiwum*, prezintă interes cu atît mai mult cu cît ea e datată din 1934—1939, adică din ultimii cinci ani de viață ai lui Witkiewicz, anii cînd scriitorul a trăit ultima experiență a vieții lui și, într-o măsură, și-a încheiat bilanțul activității și gîndirii sale creatoare înainte de-a se sinucide. Considerate astfel, aceste scrisori — cel mai adesea scurte, concise, substanțiale, uneori redactate în stil telegrafic și mai totdeauna încărcate de-o anumită doză de comică persiflare (și autopersiflare) — constituie o mărturie grăitoare a stării de spirit și a reacțiilor sufletești ale ciudatului dramaturg. Ele nu conțin mărturisiri — deși adresate unui corespondent foarte apropiat, om de cultură și avizat conlocutor al lui Witkacy pe plan intelectual — și tocmai de aceea, prin subtextul lor, ni se par cu atît mai revelatoare, adăugîndu-se și părerea personală a lui Karol L. Koninsky despre vecinul și prietenul său din Zakopane :sub o aparență cinică — afirmă Koninski — Witkacy era un om de o mare simplitate și puritate, nefiind nici pe departe ființa perversă pe care voiau să și-o închipuie « puritanii ». Acea simplitate, acea naivitate, proprii lui Stanislaw Ignacy Witkiewicz se vădeau și prin alegerea unor cărți poștale ilustrate trimise prietenului său : « poze » cu Tatra sub zăpadă ori cu romanticul țărm baltic, pe spatele cărora expeditorul își așternea rîndurile afectuoase cu scris net și grijuliu de școlar conștiincios. E încă o dovadă că acest artist singular niciodată n-a căutat să se singularizeze. Iar spicuirile de mai jos, desprinse din corespondența cu Koninski (ianuarie 1934—mai 1939) relevă — credem — pe deplin o natură profund sinceră și fără artificii. Scrisorile publicate de Bronislaw Mamon consemnează deopotrivă legăturile celor doi prieteni cu un intelectual francez, André Goupil Vardon, care în 1959 avea să noteze amintiri pline de prețuire despre Witkacy, precum și pe acelea mai strînse ale lui Witkacy cu Adam Stawarski, conducător pe atunci al unor periodice progresiste și care avea să moară la Oswiecim (Auschwitz) în 1942. În fine, sînt de reținut menționările de opere literare ale vremii, pe care Witkacy le-a socotit vrednice de lectură și apreciere — apreciere confirmată de epoca imediat următoare (și a noastră). Tragice premoniții străbat unele misive cu tonuri quasi-profetice privind soarta Europei și a lui proprie.

În concluzie, nu putem decît să ne însușim aprecierea editorului scrisorilor, Bronislaw Mamon: «În această corespondență, redactată mai degrabă în stil de comunicat telegrafic, descoperim o cutremurătoare mărturie a unor stări sufletești și-a unei dezacordări psihice ale unui om ce trăia puternic, în tensiunea lui integrală, experimentul absurdului existenței. Din rîndurile lui se desprinde parcă un strigăt, atenuat întrucîtva printr-un act de conștiință și de voință, menit să nu deștepte spaima prietenului, la care totuși căuta înțelegere și mîngîiere. Și strigătul acesta înăbușit conferă scrisorilor lui Witkacy un accent de suprem și definitiv dramatism».

https://biblioteca-digitala.ro

(Varşovia) 22.I.1934

Vă trimit dvs. şi Dlui Goupil-Vardon a cărui adresă n-o cunosc sincere şi întîrziate urări pentru sărbătorile de iarnă. Dacă n-am scris pînă acum, e din pricină că n-au funcţionat centrii « epistolari », nicidecum din lipsă de memorie (. . .)

8.I.1936

. . . Am descifrat cele ce-mi scrii despre Ţăran *şi despre* Cinamonă *— îţi voi trimite curînd (. . .)* [1]

(Zakopane) 5-IV-1936

(. . .) După ce ne-am despărţit, mi-am amintit că voiai să-mi vorbeşti despre teoria mea în legătură cu nobilimea. Dar acum te rog: nici oral, nici în scris *(Subl. în text) nimănui să nu pomeneşti despre povestea asta, căci mi-ai strica efectul cărţii (. . .)* [2]

(Cracovia) 30-IX-1936

Iubite Karol, din păcate n-am reuşit să te văd înainte de plecare. Peste cîteva zile voi fi din nou la Zakopane şi îţi voi face semn.

Congresul de filosofie — foarte interesant. Am repurtat şi eu un mic succes — pe măsura mea (. . .) [3] *Te îmbrăţişez din toată inima . . . Al tău de Saint-Vitecasse* [4]

(Pe verso):

De Witkosiewicz y Witkosinski[5] *— str. Slowacki 18, apartament 9. În general, lumea e o mare porcărie, dar mai există şi excepţii pentru care merită să trăieşti !*

(Varşovia) 7-XII-1937

Iubite Karol, iartă că nu ţi-am scris de mult. Timpul meu e tare mărunţit: portrete, lucrări de filozofie, conferinţe, vizitele absolut indispensabile, viaţa aşa-zis

https://biblioteca-digitala.ro

personală, care nu mă face să renunț la munca mea esențială. Cu finanțele — pentru moment mai bine. Dar complicațiile vieții sînt infernale. A fost tare rău! Am obținut un ajutor din partea Fondului Culturii Naționale și asta m-a readus puțintel pe linia de plutire, dar să știi că pentru anul 1938 vă prorocesc o Weltkatastrophe. *Deci, să faceți provizii de făină!!! Mai lesne îmi vine să scriu ceva filozofic, decît cîteva cuvinte obișnuite, mai ales către acei prieteni cu care aș avea mai mult de flecărit(. . .) Dar cu editarea studiilor mele de filozofie am greutăți (deși) filozofia e deajuns de prosperă*[6]. *Citesc mai multe lucruri deodată. Ai citit cumva* Ferdydurke? *(a lui Witold Gombrowicz).*

(Zakopane) 6-V-1938

Iubite Karol, gîndeam că sosești de pe-o zi pe alta și de aceea nu ți-am scris. Poate în jurul lui 10 mai să trebuiască să plec spre Varșovia. Mă aflu în stare de Lebenskatastrophe erster Rang (wie im Jahre 1914)! *Mă silesc să reconstruiesc, dar nu-mi prea reușește. Aseară i-am citit soției tale ceva ce-ar putea fi o notă filozofică de publicat în* Marcholt.[7] *Recunosc posibilitatea existenței unor făpturi care să ne fie superioare, dar nu unor «duhuri» mai presus de eu-rile noastre — și de organism! Poate că pe planeta Antares din Constelația Scorpiei există făpturi de 27.000 ori mai reușite decît noi, însă ca și noi ele se supun acelorași legi ontologice . . . N-am scris din pricina stării mele de marasm total (. . .)*

(Varșovia) 3.VI.1938

Iubite Karol, nu te supăra că nu scriu. Sînt într-o stare oribilă și mă gîndesc foarte serios la sinucidere. Cu toate acestea lucrez — am scris trei prelegeri la Zakopane — poate că pe una o voi citi la Societatea de filozofie. Desenez cîte ceva, dar cu finanțele o duc foarte prost. Parcă toate s-adună împotriva mea! Zilele acestea au să se rezolve toate, însă presimt că în modul cel mai nenorocit pentru mine. Și tocmai acuma sînt într-o perfectă formă filozofică și aș avea încă atîtea de făcut! Am trăit atîția ani fără a cunoaște suferința fizică! Terminînd acum, aș evita la timp suferința, boala, mizeria și desnădejdea absolută. Poate că-i o predestinare ce mă îndrumă pe calea asta (. . .)

(Varșovia) 9.VI.1938

Iubite Karol, scrisoarea ta m-a reconfortat și mulțumesc pentru ea — și ție și soției tale. În principiu ai dreptate — dar suferința mea nu provine din cauza unei femei *(subl. în text), ci din pricina celui mai iubit* om *(subl. în text) pe care l-am jignit, ce-i drept, însă care-a procedat față de mine în mod peste măsură de crîncen. E aici o cruntă ciocnire de sentimente (și nu numai o despărțire) care îngreunează orice clarificare a situației (. . .) Totul e contra mea. Comenzile de portrete sînt puține, trebuie să mă mut, se pare că nu voi obține o subvenție. Afară de neferi-*

https://biblioteca-digitala.ro

cirea care mă doboară, află că întreaga ambianţă e şi ea prea puţin veselă. Mai am o rugăminte, aflaţi care e termenul pentru expedierea tablourilor destinate expoziţiei de vară de la Zakopane şi trimiteţi-le acolo pe acelea care n-au fost încă expuse, deşi — cine ştie — poate nu mai am la voi niciunul. Nu-ţi mai scriu, desigur ne vom vedea curînd. Vreau să fac faţă, dar voi putea oare? Toată stima şi toată prietenia mea pentru voi amîndoi.

WITKACY

La 7 iulie voi fi la Zakopane, în orice caz voi da citire prelegerilor mele.[8]

(Varşovia) 28.VI.1938

Iubite Karol, am fost două săptămîni la Katowice. M-am întors ieri cu avionul: splendidă experienţă. Am citit la Societatea de Filozofie prelegerea mea despre monadism (una din cele destinate pentru Zakopane). Discuţia a fost foarte curioasă (. . .)

28.IX.1938

Iubite Karol, îţi mulţumesc pentru scrisoare (. . .) Trăim afectiv nişte momente intense. Se adeveresc cele ce-ţi preziceam în august: Adolf (Hitler) înhaţă sudeţii fără război. Peste o săptămînă revin singur la Zakopane. Nu-ţi pot scrie mai îndelung nu numai fiindcă lucrez destul de mult, dar şi fiindcă viaţa de toate zilele îmi înghite timpul (. . .) La drept vorbind, îmi trăiesc existenţa aşteptînd ziarele şi trecînd de la un ziar la altul. Dar să ştii că pentru moment nu va fi război, fără numai cîteva ciocniri locale cu cehii.

(Varşovia) 7.XI.1938

Iubite Karol (. . .) lucrez mult şi nu mă-nvrednicesc să scriu măcar o scrisoare. Mai bucuros aş sta să flecăresc, dar şi asta-i greu. Revista Scientia *mi-a solicitat un scurt articol rezumativ despre Protagoras (. . .) Îmi place să mă laud cu asta — şi, de altfel, cînd e vorba de filosofie, lucrul e îngăduit. La drept vorbind, dacă se scrie, trebuie să se scrie lămurit. Altfel n-are nici o valoare. Te implor să formezi o sectă, şi mă voi alipi cît de curînd şi eu. Situaţia de compromis în care te afli mi se pare intolerabilă. Te îmbrăţişez.*[9]

(Zakopane) 8.III.1939

Iubite Karol, adesea mă gîndesc la tine şi tare aş mai dori să stăm de vorbă, dar în ultima vreme în genere *(subl. în text) mi-a fost imposibil. Am trecut printr-o criză psihofizică, din care, iată, mă readun încet şi cu trudă. Abia reîncep să lucrez. Oboseala celor patruzeci de ani s-a acumulat într-un ciudat climacterium (sau mai bine zis* slimakterium[10] *sufletesc. Pe plan demonic se confirmă toate prorocirile mele! (. . .)*

https://biblioteca-digitala.ro

17.V.1939

Iubite Karol, (. . .) am scris un studiu de economie politică de 86 de pagini și o piesă în trei acte de 90 de pagini.[11] *Aștept vești. Te îmbrățișez din toată inima. Așa cumva mai am și eu un drept la viață, chiar în cazul unei catastrofe.*

După *Miesienzik Liteteracki*, 1/1973, p. 115—123

---

[1] E vorba de *Kordian și țăranul*, al lui Leon Kruczkowski și *Prăvăliile cu cinamonă* de Bruno Schulz.

[2] Editorul corespondenței arată în notă că n-a putut descoperi la ce carte se referea Witkacy. Din scrisoare reiese totuși că avea intenția să publice o teorie despre nobilimea polonă, al cărei « efect » îl voia surprinzător. Nu este exclus ca respectiva teorie să fi fost generată grație lecturii romanului *Kordian și Țăranul*, amintit mai sus, roman ce pune în discuție rolul ambiguu al nobilimii polone în mișcările revoluționare dintre 1830—1848.

[3] La Congresul de filosofie ținut în septembrie 1936 la Cracovia, Witkiewicz a prezentat o comunicare referitoare la o teorie proprie despre monade, al cărei rezumat a apărut în revista *ôrzeglond fllozoficzny*, numărul 4 din același an. În decembrie, scriitorul prezenta o nouă comunicare la Societatea de filosofie din Varșovia *(Despre fenomenologia așa-zisului obiect fizic . . .)* și înainte de-a o susține, îi scria într-un scurt bilet lui Koninski: « Am trac ».

[4—5] Aceste numiri comice revin și în alte mesaje ale lui Witkiewicz către prieteni, în contextul unor versuri voit mirlitonești, sau jocuri de cuvinte, ca de ex.: Je t'embrasse — De Saint Vitecasse, cum îi scria lui André Goupil-Vardon în mai 1935, sau într-o dedicație pentru același: Prietenului meu André Goupil-Vardon, din partea cavalerului de Saint-Vitecasse, care s-a casat definitiv cu prietenie și stimă — Octombrie 1938.

[6] Notele editorului relevă, la răscrucea anilor 1937—1938 redactarea *Sufletelor nespălate*, care avea să constituie un eseu cu caracter social și de moravuri, precum și citirea unor comunicări la Societatea de Filosofie din Varșovia, sub titlul: *Despre aberațiile cugetului uman*. Cu toate dificultățile materiale, pe care le dezvăluie scrisoarea de mai sus, Witkiewicz își continua munca și preocupările axate pe o linie etic constructivă.

[7] Revista *Machott* era dirijată de Adam Stawarski, deja menționat. De remarcat starea sufletească a lui Witkacy, « marasmul » și presimțirea catastrofei, care-l face să-și reamintească situația din 1914.

[8] Witkiewicz participa la cursurile de vară — știință — literatură — ce se organizau la Zakopane. În cazul de față, e vorba de trei prelegeri ce s-au ținut realmente în iulie 1938, avînd titlurile: *Despre psihologie și idealism sau Idealismul și psihanaliza, Despre materialism în fizică* și *Teoria monadelor și viața*.

[9] Witkacy era de părere că oamenii de bună credință trebuie să se întrunească și să acționeze într-o comunitate « eretică » în contrast cu biserica oficială, din Polonia, și totodată să tăgăduiască în mod deliberat rolul bisericii romano-catolice în istoria culturii. E ceea ce urmărea Koninski și, probabil, Witkacy ar fi dorit ca atitudinea « sectei » lor să fie cît mai clară, de aceea vorbește cu oarecare dojană despre « situația de compromis » pe care, firește, n-o admitea, dat fiind temperamentul său dintr-o bucată.

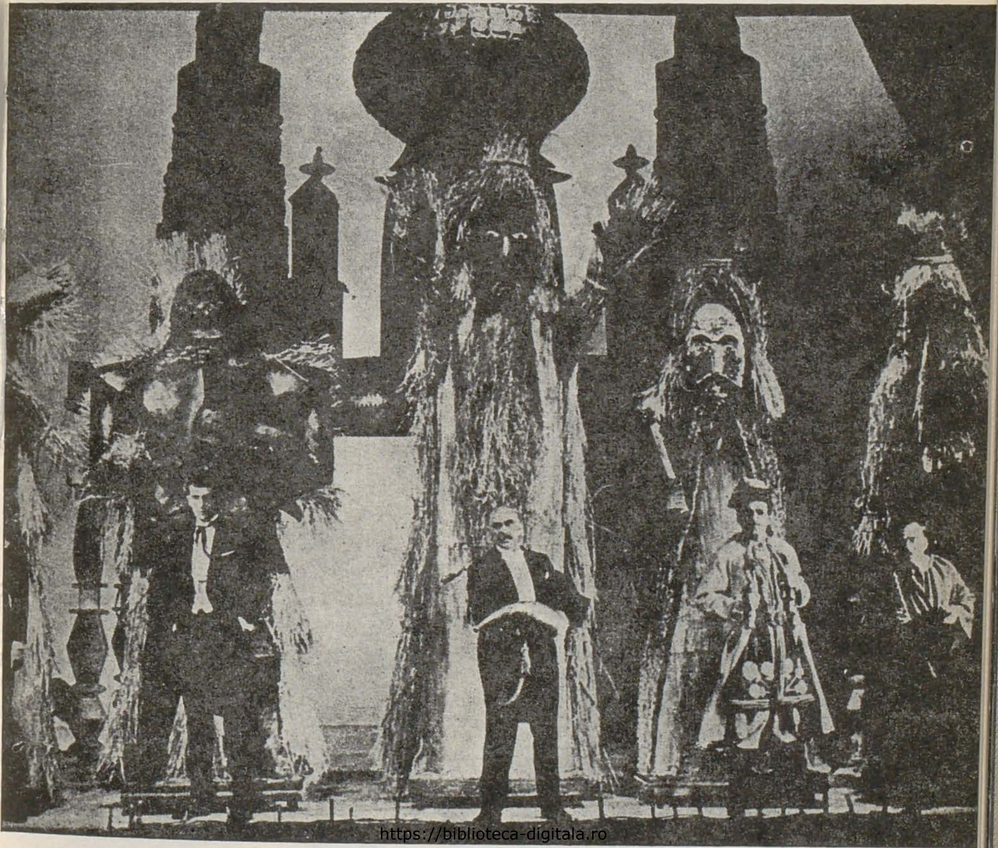
https://biblioteca-digitala.ro

[10] Joc de cuvinte intraductibil: slimakterium din slimak, în (polonă) melc.

[11] Studiul de economie politică nu s-a păstrat. Piesa, în manuscris, se intitulează: *Aşa-zisa rătăcită umanitate*, piesă în trei acte fără epilog, cu nota autografă: « Am început să meditez la compoziţia ei la 6/7 V. Am început s-o scriu la 1 VI »).

(Din biletul trimis lui Koninski din Varşovia, cu data de 24 V 1939)

« Nunta » de WYSPIANSKI în viziunea lui ADAM HANUSZKIEWICZ



https://biblioteca-digitala.ro

CULTURA SPECTACOLULUI ȘI ORIGINALITATEA POLONEZĂ

https://biblioteca-digitala.ro

GEO ȘERBAN

BRELAN DE AȘI

Întîlnirea cu teatrul polonez la el acasă poate constitui un nesperat privilegiu și este, în orice caz, precedată de o legitimă nerăbdare, datorită rezonanțelor « explozive » pe care le-a provocat în lume în anii din urmă. Notorietatea unora dintre exponenții săi — dramaturgi, regizori, scenografi, exegeți — s-a extins impetuos, polarizînd atenția dincolo de cercul celor implicați și inițiați nemijlocit în metamorfozele artei scenice contemporane. Mai mult decît spectaculoasă se înfățișează oricui « cariera » unui Witkiewicz, aproape necunoscut la dispariția sa în 1939, iar astăzi prezent curent pe scene prestigioase din numeroase capitale, piesele lui fiind aproape o garanție de succes, dacă ar fi să judecăm cel puțin după *Mama* (montare răsunătoare la teatrul parizian « Récamier », cu Madeleine Renaud ca protagonistă; entuziasm unanim la al șaptelea Festival Internațional al Teatrului de la Florența pentru reprezentarea asigurată de o trupă varșoviană sub bagheta, și ea renumită, a lui Erwin Axer). Rapida ascensiune a autorului *Mamei* se reflectă foarte elocvent în atitudinea unui specialist de talia lui Martin Esslin, obligat să-l « recunoască » oarecum sub presiunea valului public, de vreme ce numai la a doua ediție a faimoasei lui cărți, *Teatrul absurdului*, a fost în măsură de a rezerva dramaturgului polonez un spațiu printre precursori. Ca precursor al formelor grotești în teatru a mai fost consacrat în ultima vreme și Witold Gombrowicz, ale cărui piese *Opereta* sau *Iwona, principesă burgundă* recoltează aplauze pe multiple meridiane. Pe urmele lui Witkiewicz și Gombrowicz au obținut audiență autorii mai tineri, un Tadeusz Rozewicz, un Slawomir Mrózek. Cine n-a auzit, apoi, de școala de regie a lui Grotowski, teoretician cu vederi de o acuzată originalitate (a se vedea ampla confesiune « Teatru și ritual » inclusă în antologia lui B. Elvin: *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, B.P.T. vol. II, 1973), aplicate fecund în prac-

◀ SZAJNA, euforie cosmică din spectacolul « Dante »

https://biblioteca-digitala.ro

Secolul 20 la VARŞOVIA

tica teatrului « Laborator » de la Wroclaw? ! — Singură rostirea numelui acestui oraş produce prolifice ecouri teatrale. La Wroclaw mai activează celebra trupă de pantomimă însufleţită de Henryk Tomaszewski, autoritate în materie. Tot la Wroclaw se organizează din doi în doi ani acele festivaluri internaţionale studenţeşti, concis caracterizate prin formula « teatru deschis », ambiţioase tururi de orizont ale tendinţelor scenice moderne, ilustrate succesiv de participări care au mers de la « Bread and Puppet » sau « Performance group » din New York pînă la « Tenjo Saiki » din Tokio, implicînd într-un amplu evantai numeroase alte trupe de pretutindeni: « Els Joglers » din Barcelona sau « Freies Theater » din München, « Vedene Divadlo » de la Praga sau « Grupo Once al Sul » de la Buenos Aires, « Triple Action Theater » din Londra şi « Teatro Popolare di Ricerca » din Padova, « Théâtre Création » din Lausanne, alături de « Teatro Unio e Olho Vivo » din Sao Paolo sau « Théâtre de l'homme » din Ontario-Canada, împreună cu formaţii mai modeste, de tipul « Podului » din Bucureşti, « La Studentina » din Sofia, « Studio I.S.K. » din Leningrad. Publicaţiile de resort informează că numai la ultima ediţie a festivalului, în toamna lui 1973, au participat 19 ansambluri venite din 15 ţări, de pe trei continente. Un astfel de bilanţ vorbeşte de la sine, sugerează un magnetism şi o capacitate de polarizare a diverse tendinţe creatoare, imposibil de conceput fără nucleul unei viguroase expansiuni înlăuntrul teatrului polonez însuşi. Departe de a se concentra în Capitală, viaţa teatrală poloneză pare să pulseze cu egală intensitate nu doar la Wroclaw, cum s-a văzut, dar şi la Cracovia, Lòdz, Poznan, Lublin, Katowice ori Gdansk, încît centrul rămîne de identificat mereu acolo unde se realizează într-o anumită perioadă spectacolele cele mai pregnant-substanţiale. Realizatorii, la rîndul lor, au astfel posibilitatea confruntării

https://biblioteca-digitala.ro

loiale, într-un perfect spirit de emulație creatoare, vizibilă atît în pluralitatea stilurilor practicate, cît și în ambiția fiecăruia de a-și ilustra optica proprie prin versiuni scenice diferite ale unora și acelorași lucrări dramatice. Date concludente oferă orice sinteză, articol de ansamblu sau ghid mai întins de felul celui datorat lui Roman Szydlowski (*Le théâtre en Pologne*, Interpress, Varșovia, 1972), cu privire la experiența acumulată într-o atare ambianță. Cîteva interferențe ale unor viziuni particulare ies mai ales în evidență, probabil ca urmare a grefării lor insistente în memoria publicului. Se consemnează, drept moment de răscruce, montarea *Străbunilor* lui Mickiewicz la « Teatrul vechi » din Cracovia în regia lui Konrad Swinarski, pentru ca aceeași piesă să înregistreze un al doilea răsunător reviriment pe scena Naționalului varșovian, grație lui Kazimierz Dejmek. Resursele sale de maestru au făcut memorabilă punerea în scenă a *Nopții de Noiembrie* de Wyspianski, ceea ce nu l-a împiedicat pe Wajda s-o reia la Cracovia cu mare brio, după ce se dovedise un excelent interpret al universului popularului autor prin realizarea unui grandios spectacol cu *Nunta*, aceasta la rîndul ei îmbogățită ulterior cu noi accente de către mai tînărul Adam Hanuszkiewicz, iar mai recent de către Jerzy Gregorzewski. Se citează, de asemeni, cele două versiuni complementare ale piesei (jucată și la noi în regia lui Radu Penciulescu) *Tango* de Mrozek, una semnată de Erwin Axer la Varșovia, cealaltă la Cracovia de către Jerzy Jerocki. Din repertoriul clasic universal, în primul rînd *Hamletul* pus în scenă de Grotowski a trebuit să se compare pe rînd cu montările lui Holoubek, Hanuszkiewicz, Josef Gruda sau Kazimierz Braun, *Visul unei nopți de vară* de la Poznan cu reprezentarea sa la Cracovia, după cum *Baia* lui Maiakovski văzută într-un fel de Dejmek la Lòdz, apărea într-o lumină inedită cînd era regizată de Szajna la Cracovia. O fascinație stimulativă a exercitat deasemeni Brecht cu *Cercul de cretă caucazian* și celelalte. Așadar, faima teatrului polonez nu este întîmplătoare, ea s-a clădit răbdător prin conjugarea energiilor și inițiativelor slujitorilor săi, într-o conjunctură favorabilă căutărilor și soluțiilor îndrăznețe, capabile să înlăture uniformitatea, să « șocheze » publicul în spiritul unei participări dinamice, corespunzătoare ritmurilor civilizației actuale.

Avizat, prin urmate, și pornit la drum cu un oarecare bagaj informativ, predispus îmbogățirii la fața locului, călătorul cu destinația Varșovia se va grăbi, firește, să-și valorifice la maximum șansa, profitînd de împrejurări ca să-și formeze o opinie cît de cît proprie despre fenomenul teatral polonez de astăzi și despre « secretele » unei atari afirmări autoritare. Și dacă programarea spectacolelor îl favorizează, încît într-un interval fatal limitat, cu numai trei seri la dispoziție, izbutește să vadă la lucru tot atîția maeștri consacrați ai regiei scenice, se poate considera pe deplin satisfăcut, beneficiar al unui norocos *brelan de ași*.

Szajna, magicianul

De la ferestrele hotelului « Polonia », atenția celui abia sosit este captivată, peste drum, de silueta masivului Palat al Culturii și Științei, iar privirile iscoditoare

https://biblioteca-digitala.ro

descopăr repede panourile cu afișe publicitare înșirate pe laturile pieții din față. La investigarea de aproape, o bună parte se dovedesc a aparține Teatrului « Studio », unul dintre cele trei adăpostite în Palatul vecin. Un prim reper orientativ a fost deci identificat. Emblema « Studio »-ului varșovian se asociază mental cu imagini dintr-un spectacol *Dante*, reproduse în paginile magazinului ilustrat « La Pologne » după premiera în cadrul Festivalului de la Florența în primăvara lui 1974, cînd elogiile și rezervele s-au acumulat, ca o demonstrație de mare interes, în jurul realizării lui Jozef Szajna, concomitent autor al scenariului, regizor și scenograf al spectacolului. Cum piesa era anunțată chiar pentru seara respectivei zile, a fost nevoie de concursul amfitrionilor de la redacția revistei « Literatura na swiecie » (similara poloneză a « Secolului 20 ») pentru a obține intrarea rîvnită, în condițiile unei competiții aprige pentru orice loc.

Încă înainte de a ajunge să-și ocupe locul în sală, de pe scările de acces și din foaier, spectatorul se simte conectat la circuitul unei reprezentații făcute să reprime orice reverie iluzorie, tentația eventuală spre detașată și confortabilă contemplație. Este, mai întîi, efectul exponatelor Galeriei permanente de pictură și sculptură « Zapiecek », înșirate pe culoarele teatrului, multe dintre ele imagini dure, crispate, torturante ale amintirilor obsesiv încrustate în ființa polonezilor din vremea urgiei naziste. Cristalizarea sintetică a cumplitei experiențe și-o asumă Szajna însuși, ca unul care a cunoscut nemijlocit calvarul Auschwitz-ului și i-a supraviețuit în chip miraculos. El organizează plastic spațiul restrîns al unei încăperi laterale, făcînd apel mai ales la încălțăminte uzată de tot soiul, ghete, pantofi, sandale, papuci, perechi și neperechi, scîlciate, colbuite, abandonate, lepădate parcă în drum de foștii posesori ajunși la capătul puterilor, într-o devălmășeală forțată, femei și bărbați, vîrstnici și tineri, deopotrivă de brutal încercați de soartă pînă la a fi prefăcuți laolaltă, în ultimul moment, în biete detritusuri ale existenței. Compoziția, în nuditatea ei zguduitoare, trimite gîndul la șirul mulțimilor tîrîte, spre a fi definitiv înghițite majoritatea, în abisul lagărelor de concentrare. Pare inimaginabil cîtă energică sugestie dilată vederea acestor umile resturi, a căror mută aglomerare denunță, sub aparența derizoriului, insinuarea perfidă a absurdului în realitate, întreruperea barbară a cursului normal al vieții, frustrarea ș agresiunea dezlănțuite orbește. [1] Mai rămîne să se adauge un singur semnal de alertă ca tensiunea conștiințelor să atingă nivelul necesar fuziunii totale cu spectacolul ce urmează; în consecință, la intrarea propriu zisă în sală așteaptă Charon și Cerberul, veghiind trecerea din înălțimea unui piedestal, de unde impresionează prin nemișcare (par aproape stane de piatră, dacă nu i-ar trăda respirația) și prin înfățișarea lor stranie, ca de pe altă lume: primul complet lipsit de păr, cu o cara-

---

[1] la naştere o reacţie psihologică de natura celei studiate odată în literatura română de Anton Holban, cînd urmărea, într-o nuvelă, cazul bărbatului care veghea neutru la catafalul femeii iubite, mirat de a nu resimţi durerea. Dar ajunge să zărească sub pat, zăcînd inutil, unul din pantofii moartei pentru ca să înţeleagă brusc dimensiunea ireparabilei pierderi şi, confruntat cu ndîosemnatul obiect, să-şi realizeze imensa nefericire şi prăbuşire în singurătate. Mod de a spune că numai prin upa lucidităţii se verifică adîncimea afectelor !

https://biblioteca-digitala.ro

pace cenușie, lucioasă, drept piele, celălalt dimpotrivă hirsut, animalic, — vameși neînduplecați, reprezentînd un avertisment pentru toți cei ce pătrund... dincolo.

Unde ai pătruns? Reprezentările spectrale de pe holuri capătă aici corporalitate. Trupuri inerte atîrnă pe scările rezemate de o parte și alta a sălii. Se disting anevoie de manechinele cocoțate în scaunele spînzurate pe ziduri chiar sub tavan. O altă scară imensă traversează oblic spațiul, dinspre balcon către scenă, iar pe ea, ca pe o Golgotă a păcatelor omenești, un ciorchine de apariții fantomatice, între care se amestecă nelegiuiți și estropiați și femei pierdute și bărboși isterizați de privațiuni, liota lacomilor, desfrînaților, avarilor și risipitorilor, mincinoșilor, ereticilor, delapidatorilor, vînduților și vînzătorilor cinici, ipocriților și a tuturor celorlalți perverși sau pervertiți, ajunși la ceasul socotelilor: o lume condamnată dar nu părăsită de speranță, agățîndu-se cu încrîncenare de aceeași funie ducînd spre nicăieri. Întregul convoi se pune în mișcare, biciuit de îndemnurile lui Charon, pe fundalul unor descărcări sonore apocaliptice. La lumina fulgerelor, arătările descind de pe trepte, se preling pe lîngă ziduri, pășesc halucinant, clamîndu-și suferințele și spaimele. Porți mari, acolo unde de obicei se află cortina, desfac aripi înfricoșătoare, ca niște vestitoare ale destinului implacabil, în spre hăurile sumbre, gata să-și primească victimile hărăzite caznelor. O singură intervenție luminoasă: apariția hieratică a Beatricei, înveșmîntată în alb, trăgînd de funia legăturilor ancestrale, ca de un cordon ombilical. La capătul funiei, făptura extenuată a unui om întreg, nevoit totuși să înainteze cu mișcări de șopîrlă și care nu este altcineva decît Dante, perseverînd să înfrunte încercările tuturor tărîmurilor infernale, condus de eterna lui iubire pentru Beatrice. Dragostea și moartea, față în față, potențate reciproc, vor conferi peregrinărilor poetului florentin sensul unei sacre împliniri prin consacrarea principiului *Amor vitae*. Spre deosebire de *Divina Comedie*, în care Dante străbate Infernul și Purgatoriul călăuzit de Virgiliu, ca s-o regăsească pe Beatrice abia pe treapta Paradisului, scenariul lui Szajna acordă poetului privilegiul întîlnirii iubitei de la bun început. Modificarea își are rațiune nu numai în nevoia de a concentra acțiunea. Intervine, evident, și intenția actualizării textului, deschiderii lui spre problematica lumii contemporane. În atmosfera medievală, saturată de superstiții, eroul dantesc traversa experiența cunoașterii semnificînd o eliberatoare lărgire de orizonturi. Szajna răstoarnă oarecum perspectiva, închipuindu-și-l, de la nivelul epocii noastre, pe Dante în stare de a reevalua introspectiv experiența gata acumulată. Actele sale, în prezența Beatricei, depășesc stadiul tulbure al căutărilor. Atenția poetului peregrin, cumulativă în *Divina Comedie*, distribuită spre înregistrarea fenomenelor și întîmplărilor ivite în cale, funcționează în noua lui ipostază analitic concentrîndu-se în direcția trăirii însăși a situațiilor care îl implică, nu ca martor doar, ci ca factor catalizator, decisiv în realizarea sintezei teribilelor tribulații. El va lua asupra sa, lucid, încercările bolgiilor, își asumă riscul de a străbate toate brîurile purificatoare pentru a accede, cu trudă și suferință, în zona sferelor veșnic rotitoare către empireul supremei înțelepciuni. În acest proces, nimic nu-i rămîne străin, de la vaetele inițiale ale

https://biblioteca-digitala.ro

disperaților pînă la violența torturilor și inhibarea morții, avînd să rătăcească printre schelete, să-și încovoaie umerii sub poveri tantalice, să primească, în fine, supliciul răstignirii.

Construit pe asemenea coordonate, spectacolul lui Szajna depășește stricta « ilustrare », ia distanța cuvenită față de alegorismul *Divinei Comedii* și, fără a respecta întru totul delimitarea celor trei stadii (Infern, Purgatoriu, Paradis), propune, într-un unic flux, o radicală confruntare existențială. Prin intermediul avatarurilor lui Dante, se dezvăluie, de fapt, spectatorului multe dintre antitezele lumii de astăzi, făcîndu-l sensibil la conflictele acute dintre libertate și tiranie, avuție și subdezvoltare, violență și spiritualitate, adevăr și minciună, corupție și integritate etică. E adevărat, metaforele se aglomerează uneori indistinct, cel puțin la prima vedere și cu deosebire pentru cineva care suportă în plus și handicapul necunoașterii limbii. Scena înfățișează momentan lumea învăluită într-o crudă viziune catastrofică. Își spun evident cuvîntul angoasele și repulsiile ce-l urmăresc pe Szajna din lagăr. Importantă este, însă, direcția dată efortului său creator, înverșunarea cu care opune dezordinii amorfe, voința fermă de a dura valori, ca expresie a umanității indestructibile. *Divina Comedie*, de astădată, după ce deunăzi fusese *Castelul* lui Kafka sau *Faust*-ul goethean, stimulează în Szajna identificarea simptomelor care îndreptățesc incizia necruțătoare a mecanismelor ce mai favorizează încă instalarea injustiției și după ea cortegiul oribil de încălcări ale demnității, pîngăriri, umilințe și sacrilegii aduse omului. Nimic mai greșit decît să se bănuiască de aici că regizorul polonez « profită » de pretexte ilustre ca să alcătuiască în serie parabole, mai mult ori mai puțin afectate de moda timpului și deci pîndite de rutină. Pentru el, canavaua lucrărilor abordate reprezintă numai punctul de incitație al spectacolului, iar acesta se crează integral pe scenă printr-o riguroasă armonizare a multiplelor factori : decor, mișcare actoricească, lumini, imagini filmate, secvențe sonore — niciunul suveran, niciunul de ignorat, în măsură a contribui deopotrivă la obținerea acelei structuri omogene îndrituită a concura la privilegiile artei adevărate, capabile de fior. În orice caz, Szajna nu-și sprijină originalitatea pe valorile intrinseci ale textului dramatic și mai curînd se dispensează de sugestiile cuvîntului, în favoarea expresivității plastice de ansamblu. Se vede cît de colo că realizatorul spectacolului provine dintr-un pictor la origine, introdus în teatru pe intrarea scenografilor. De aici o manifestă susceptibilitate față de riscul platitudinii explicative ce s-ar ivi în condițiile absolutizării textului, sursa atîtor convenționalisme și inerții în vechiul teatru. Evitarea unei atare erori era argumentată teoretic într-o prelegere, curent citată, ținută de Szajna la Florența în 1970 cu ocazia unui simpozion al regizorilor și scenografilor. Expunerea preconizează o « nouă figurație teatrală » întemeiată pe emanciparea de sub tutela paralizantă a autorului dramatic. « Va mai avea teatrul de mîine doar misiunea de a realiza ideile și operele altora ? — lansa retoric provocarea regizorul polonez, pentru a sublinia apăsat modificarea scontată : Noul teatru nu procedează prin descripție facilă, prin ilustrarea anumitui text, ci intervine sugerînd despre el idei precise, tocmai cu ajutorul calităților vizuale ale spectacolului. Astăzi poezia

https://biblioteca-digitala.ro

se confundă cu imaginea și ea interzice tautologia, lăsînd spectatorului posibilitatea să întregească, cu propria fantezie, datele oferite de spectacol. Noi nu instruim explicînd ci stimulînd sensibilitatea spectatorului. » — Dincolo de repulsia față de didacticismul amorf, pe fondul refuzului pasivității impersonale, se readuce în actualitate dilema text-regie, controversată cînd într-o direcție, cînd în alta, și întreținută copios, de la Gordon Craig și Tairov încoace, pînă la Jean Vilar sau Peter Brook. Soluțiile adoptate în *Dante* probează o înțelegere a raporturilor în alți termeni decît ai antagonismului ireconciliabil. Dominantă aci este tendința osmotică, aptă să catalizeze toate elmentele prinse în desfășurarea spectacolului și să-i extindă nelimitat semnificațiile prin integrarea orgolioasă a fiecărei contribuții. Contrastul este izbitor și acuză elocvent îngrădirile clasice, păcatele teatrului de tip conservator, debitor absolut fabulației confecționate de-a gata, pe care se obliga s-o reproducă docil și tocmai de aceea ajungea s-o deformeze nu odată, ori printr-un strident « joc » psihologic ori, printr-o stilizare steril estetizantă. Pentru Szajna, podiumul scenei, departe de a sluji la multiplicarea iluziilor convenționale, înlesnește activizarea conștiințelor și generează eliberarea resurselor disponibile, utile unui insert suplu în realitățile prezentului. În acest scop, el structurează un univers scenic înzestrat cu semne specifice de comunicare, cu un mesaj mai complex decît al replicilor schimbate sau al procedeelor interpretative tradiționale tributare mulajului imitativ precar după tiparele realului perisabil. Pe deasupra dialogului verbal strict, se leagă un dialog multiplu cu istoria, cu timpul de față ostil închistărilor, stagnării, antrenînd publicul să intre ca parte componentă. Abia acum se poate înțelege afirmația lui Szajna din amintita prelegere: « În ziua de azi trebuie să se scrie spectacole și nu piese de teatru ». Este ceea ce și face în *Dante*.

« Lectura » *sur le vif*, la reprezentație, odată depășit impactul noutății întru cîtva derutante (probabil din pricina contrastului dintre plasticitatea elevată, seducătoare și senzația frustă a teroarei), suscită meditația prelungită și, cu cît trece timpul, cu atît cîștigă în relief virtuțile limbajului propus de Szajna. Continua mișcare, precipitarea avidă între scenă și sală, invazia insolitului începînd chiar cu aspectul vestimentar al protagoniștilor și continuînd cu apelul lor la ciudate efecte mimice sau la acrobații de mare anvergură (la un moment dat, Charon domină ansamblul pendulînd suspendat în slăvi), șarja grotescă subliniată zgomotos, combinațiile bizare, trecerile de la banalitate la extravaganță și invers în cuprinsul aceluiași tablou, asocierile simbolice din care nu absentează amestecul de serafism și demonism, de viciu și candoare (bunăoară, subzistența furiei erotice cu grația virginală, mejerele devenite vestale însărcinate să întindă peste omenirea căzută lințoliile albe ale speranței), tușe intempestive de culoare învecinate ostentativ cu tonuri diafane, discrete, gesturi disperate și atitudini resemnate de la un pas la altul, fragmentarea cursivității, suspendarea și deseori inversarea cronologiei obișnuite, acumularea analogiilor pe deasupra succesiunilor cauzale, uneori la apreciabile distanțe, duelul înverșunat al vizibilului și invizibilului, oscilația între material și presimțirea lui evanescentă (Beatrice, pe rînd, prezență fizică, schelet și numai

https://biblioteca-digitala.ro

umbră ghicită în spatele vocii, cînd suav-ocrotitoare, cînd enigmatică, înăbușită în cețuri amenințătoare), apoi haloul fabulos permanent în care se învăluie acțiunea (parcursă de Dante, dar și de asistența din fotolii, într-o stare de încordare ce îmbină inseparabil veghea lucidă cu transa onirică) — iată evantaiul modalităților, sistematic convergente, convocate de Szajna dealungul narațiunii sale scenice, hotărîtă să ocolească drumurile bătătorite ale imitației sterpe, înnămolite în magma aparențelor și să dea despre realitate o imagine robustă, neretușată, cu disonanțele, surprizele, tainicele impulsuri, știute și neștiute, care incită tocmai ele eforturile cunoașterii și le răsplătesc cu descoperiri ce împing neîncetat lumea pe scara progresului. Semnificativ este felul cum el avansează chiar această convingere, s-ar zice suspectă de uzură, invitînd la sloganul facil, la demonstrație retorică fadă. Fără vorbărie, fără declamații hazardate, contînd — consecvent principiilor amintite ceva mai înainte — pe sensibilizarea ochiului minții, compune scenografia astfel încît totul să pivoteze în jurul a două elemente : roata și scara, folosite prin aberație, într-o practică alienantă, drept ustensile de caznă și totuși alimentînd necontenit sugestia evadării, modificării condiției, neacceptării stagnărilor, biruinței asupra inerției impuse și a mărginirilor rudimentare. Roți mai mari, mai mici, putînd să prolifereze amenințător pe seama nefericiților condamnați să le care pînă la sufocare, anticipează și într-un fel pregătesc spiritele în vederea spectaculoaselor rostogoliri finale la care însuși Dante ia parte împreună cu alți răstigniți pe imense sfere, prinse a se mișca vertiginos, asemeni astrelor pe firmament. Perspectiva se amplifică amețitor, frunțile chinuiților strălucesc de pulbere stelară, peste lucruri și oameni se revarsă lumini cosmice. Distanța de la senzația inițială de cruzime și opresiune resimțită la intrare pînă la nobila altitudine la care se surprinde cugetul în cele din urmă, indică frumusețea și plenitudinea performanței lui Szajna. Realizarea lui echivalează cu un virtuos act de credință în capacitățile teatrului de a se regenera necontenit, scuturîndu-se de poncife și de mimetisme caduce. Cu precauția cuvenită față de formulele pedante, s-ar putea susține despre Jozef Szajna că impune în teatrul contemporan *vizualizarea* ideilor. Mizează totul pe scenografie și nu se teme să supraliciteze. Nimic decorativ, numai funcționalitate, o reducție a elementelor parcimonioasă, pînză de sac în confecționarea costumelor, traverse și capace din scîndură negeluită, fîșii din tablă oarecare căzînd din pod pentru compartimentarea spațiului, sfori, sîrme, chingi, neapărat atîrnînde, dezlegate, în acord cu intenția fundamentală de a imprima ambianței o maximă mobilitate, epurată de inerții naturaliste. Sensurile se configurează sub privirile sălii și cu concursul ei. Un rol activ îl au diversele obiecte și deșeuri răspîndite în calea actorilor, cu care se confruntă într-o interdependență relevantă, nu străină desigur de intruziunea actuală a bunurilor de consum ce amenință să se instituie în calamitate copleșitoare, uzurpînd tentațiile gratuite, idealismele nerentabile. O concepție atît de sever desfășurată, impregnînd pînă și detaliile, cere un înalt grad de disciplină din partea colaboratorilor executanți. Totuși, regizorul nu-i privează de libertatea spontaneității. Din loc în loc, a prevăzut spre a domoli tensiunea generală, momente de relaxare sub forma *happening*-ului curat, cînd spectatorii înșiși sînt ispitiți să

https://biblioteca-digitala.ro

definitiveze, după propria inspirație, acțiuni începute pe scenă : de pildă, în episodul spălării rituale a mîinilor, fecioarele întind lighiane cu apă, la întîmplare, printre rînduri, insistînd cu îndărătnicie dacă tocmai atunci te arăți cumva absorbit să consemnezi impresiile în notes-ul de pe genunchi. (Mărturia pățitului !)

Treptat se consolidează, astfel, atmosfera de implicare dureroasă și de reflecție responsabilă asupra destinului fiecăruia în lume. « Magia » lui Szajna înseamnă, în ultimă instanță, angajarea spectatorului ca și cum propriile sale dileme s-ar tranșa în acel moment pe scena larg accesibilă tuturor frămîntărilor omenirii. Nici că se putea o mai adîncă fidelitate și un mai pios omagiu spiritului lui Dante, dacă se ține seama cu cîtă ardoare stigmatizase florentinul pecinginea pasivității comode, nepăsarea, indiferența cinică, încît pe cei atinși de morb îi expunea oprobiului suprem, rușinii de a eșua la porțile iadului, mai jos decît ultimii nedemni, fără nici-un refugiu posibil :

« Aceasta este-acea ticăloșie,
În care plîng nefericiții-acei
ce nici onoare n-au nici infamie.

De-avalma stau cu îngerii mișei
cari nici fideli Puterii creatoare
dar nici rebeli n-au fost, ci-nchiși în ei.

Respinși de Cer, spre-a nu-l știrbi-n lucoare,
sunt și de Iad respinși căci ar putea
cei răi din Iad cu ei să-și fac-onoare. »

(*Infernul*, III-trad. G. Coșbuc)

Dejmek, laicul

După abundența toridă a lui Szajna, austeritatea lui Kazimierz Dejmek, umbră răcoroasă, undă susurătoare de izvor, poiană de calm și reculegere la capătul unor încărcate și pe alocuri extravagante peripeții ! Neliniștea molipsitoare din *Dante* cu consumul de imaginație, spirit și sensibilitate fără precauții, impunînd o trenă sufocantă, trebuia « stinsă » cumva, își reclama obligatoriu compensația necesară sedimentării emoțiilor și revitalizării percepției în vederea altor confruntări apropiate. Rîvnitul echilibru urma să se ofere absolut întîmplător, pe neașteptate. Sau poate știa ce știa amabila doamnă Danuta Bienkowska, eminentă tălmăcitoare a lui Călinescu și Rebreanu, cînd îmi recomandase cu insistență să profit de împrejurarea sosirii la Varșovia exact în preajma unui recital regizoral Dejmek, excepțional eveniment pentru varșovieni înșiși. Nefiind vorba de o reprezentație scenică, panourile publicitare consultate nu-l semnalau atenției, dar în programul cultural săptămînal era evidențiat și cei inițiați îl întîmpinau cu nerăbdare. Avea s-o demonstreze, în seara imediată, șuvoiul persoanelor în drum spre catedrala evanghelică din preajma mormîntului eroului necunoscut, înghesuiala de la intrare,

https://biblioteca-digitala.ro

sporită continuu de numărul celor ce forțau zadarnic șansa în ceasul al doisprezecelea. Mulțimea amatorilor putea stîrni nedumeriri în necunoștință de cauză. Însă o minimă încercare de documentare limpezește repede lucrurile. Pe lîngă faptul de a fi realizatorul atîtor memorabile spectacole cu piese de hotar din repertoriul național romantic, Dejmek are meritul de a fi repus în circulație misterul medieval, revalorizînd un fond părăsit în neguri, care s-a verificat apt să îmbogățească substanțial actualitatea artistică. Roman Sydlowski îl trece, în pomenita sinteză, între principalii promotori ai revirimentului contemporan din teatrul polonez. I-a revenit acestui discipol al clasicului Leon Schiller să promoveze, cu mijloace acut moderne și cu o intuiție flexibilă a exigențelor sociale și politice ale vremii noastre (sezisată prompt atît de spectatorii *Străbunilor* lui Mickiewicz la Varșovia, ca și de cei milanezi ai *Dialogului pasiunilor* la Piccolo Teatro sau ai *Vicarului* lui Rolf Houchut), linia sobrietății monumentale, stilul patetismului conținut, temperat, neutralizat prin sublimarea calmă, distinsă, a expresiei verbale. Singurul exces ar fi fost să pară, de astă dată, doar vorbirea latinească amestecată în text spre a conserva parfumul îndepărtatelor secole, odată cu polifonia fondului muzical de epocă. Tuturor le este familiară însă « compoziția », canavaua de întîmplări, universal știute, legate de uciderea pruncilor la porunca stăpînului din Pont, persecutat de gîndul răsturnării ordinei existente. De la primele acorduri, din umplerea ceremonioasă și repartizarea savantă a personagiilor în spațiul restrîns disponibil, era evidentă ingeniozitatea de a amplifica neașteptat senzațiile și de a le prelungi prin reverberații copioase. Între pereții circulari ai catedralei, despuiați de orice podoabe, absorbind în albul lor imaculat reflexele plăpînde ale lumînărilor, care trimeteau în văzduh aromate fuioare de fum, sub cupola generoasă (amintind Ateneul Român) s-a înfiripat pe nesimțite o ambițioasă viziune geometrică. Absența cîmpului scenic de acțiune și a decorurilor mobile, Dejmek a suplinit-o cu o suită de imaginare încrucișări de planuri verticale și orizontale, practicate după unghiuri și diagonale meticulos calculate. De pildă, un prim plan al verticalității, în momentul revelației cucernice, se constituia îndată ce irumpeau glasurile inocente de copii din înălțimea galeriilor suspendate, cărora le răspundeau vocile grav-îngrijorate ale mamelor, cuprinse de febra talazurilor cătînd scăparea din adîncuri. Intervin apoi replicile baritonale ale bărbaților, liniile vectoriale se triplează, se ciocnesc ori se completează, se întîlnesc, se interferează, se precipită în cîte un solo intempestiv și iar se domolesc în anonimatul corului — ca niște destine paralele, supuse acelorași încercări înainte de a cunoaște iluminarea hărăzită fiecăruia la rîndul său. Apropierea și separările destinelor erau sugerate alternativ pe podiumul din zona altarului, între stîlpii din părți ori pe culoarul longitudinal dintre stranele rezervate asistenței, într-o mișcare lentă, ritmată de sunetele a vechi instrumente cu suavă emisiune, din familia clavecinului și violei da gamba. Și totuși, muzica trebuia să ducă tot greul, să coaguleze permanent atenția, în condiții în care mijloacele vizuale interveneau extrem de economicos. Uneori, vag,

https://biblioteca-digitala.ro

se contura staulul mitic, în fața căruia bătrînul Iosif își căuta de treabă, alteori cîte o draperie roșie, în jurul insemnelor puterii, în special a tronului lui Pilat, de regulă însă, nimic, doar compacte grupuri costumate: ostașii în platoșe, băeți și fete în cămășuțele nevinovăției, cetățeni și cetățene în pelerine asemeni unor rase călugărești. Să nu se tragă concluzii pripite: lentoarea, calmul conțin prevestirile furtunii ascunse, perfide. Bocitoarele vor avea de lucru și prăpădul va aduce grozăvii deopotrivă cu cele traversate de Dante. Dejmek, nu mai puțin decît Szajna, reacționează alergic la spectrul violenței, opunîndu-i în acest spectacol-concert energia glasurilor unite să deplîngă și să denunțe jertfele brutal semănate de barbarie. Mai ales sub acest aspect, creația sa depășește părelnica recluziune, hieratismul modelelor de la care pornește și vădește un tonus reavăn, de respirație liberă în codri și în bătaia vînturilor, împrumutat desigur din tradiția și cultura populară. Ipoteza vine în minte datorită unor similitudini, ici și colo, cu « irozii » noștri. Poate transhumanța lentă a magilor, poate cetele îndurerate, rătăcitoare, dar orgolios nensemnate, de inși trecuți prin multe și învățați să răzbească, imprimă atmosferei ceva păstoresc, cu acel spirit încrezător, știind să-și adjudece semnele naturii și să identifice steaua călăuzitoare, spirit care impregnează — în fond — întreaga desfășurare, culminînd în imn degajat de spaime, complet laicizat.

Wajda, arhitectul

Cu amintirile încă vii de la premiera *Danton*-ului lui Camil Petrescu pe marea scenă a Naționalului bucureștean, nu mai încăpea nicio ezitare cînd la una din intersecțiile frecventatei artere Jerozolimskie, în așteptarea semaforului verde, ochii au fost magnetizați de inscripția unui afiș, pe care — oricît de aproximativ aș fi interpretat sensul titlului *Sprawa Dantona* — recunoșteam imediat numele lui Andrzej Wajda și era de ajuns. Prin minte au și început să se deruleze secvențe din filmele celebrului regizor: tragicul marș subteran din *Canalul*, înverșunarea fatală din *Cenușă și diamant* cu apariția magistrală a regretatului Zbigniew Cybulsky, apoi însăși reconstituirea accidentului ce punea prea curînd capăt zilelor acestui strălucit actor, în *Totul de vînzare*, sau imaginile pline de inedit și prospețime despre viața tineretului polonez în *Fericiții inocenți* (aidoma reperați acum, de la prima hoinăreală nocturnă pe străzile varșoviene, mai pe urmă în cafenele, prin magazine, la expoziții, în parcuri, în autobuze, expansivi, concentrați, fără ifose, cu chipuri franc deschise, inteligente, afișînd o modernă sportivitate în îmbrăcăminte, în gesturi, în aprinderea reuniunilor colective, în tandrețea perechilor îndrăgostite) sau greul drum spre fericire din *Pădurea de mesteceni*, pentru a reveni iarăși la *Totul de vînzare* unde, în treacăt, regizorul își lăsa zărit profilul stăpînit de înfrigurare, de patimă, contopit cu actorii în grija de a asigura evocării sale deplină veracitate, suflul realităților dramatice. Excelent îndrumător artistic, profund convingător în film, Wajda nu era să se cantoneze în îngusta « specializare ». Deci a trecut în repetate rînduri rampa teatrelor, făcînd să se scrie elogios despre spectacolele sale, prezentate și în străinătate, cum a fost cazul, mai anii trecuți, la Londra, cu *Posedații* după Dostoievski (într-o adaptare proprie, sensibil diferită de a

https://biblioteca-digitala.ro

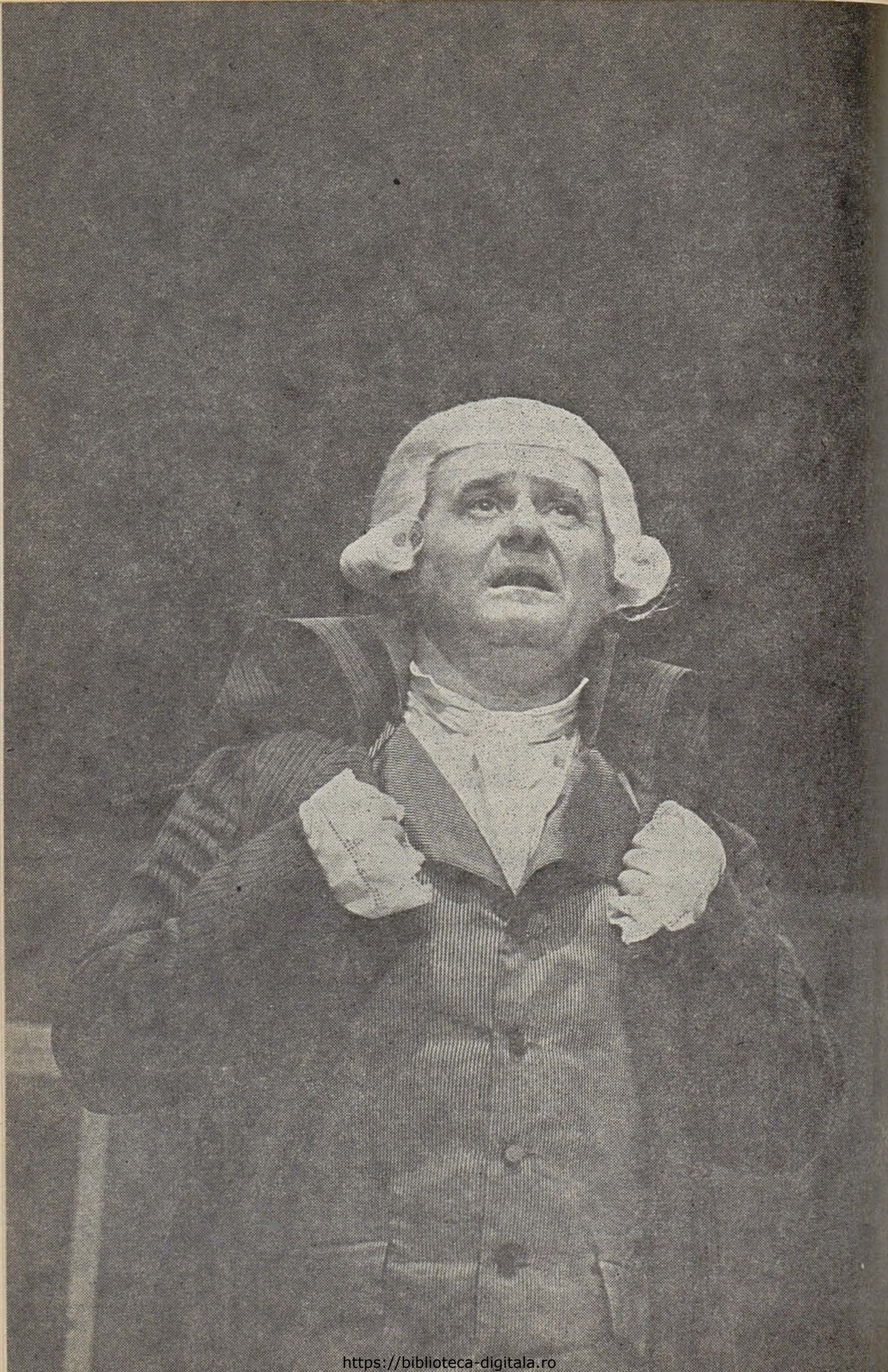
ilui Camus). Se impunea, aşa dar, a vedea ce-i cu această *Sprawa Dantona* ieşită în cale (după unii semnificînd *afacerea*, după alţii *cazul* Danton), identificată repede ca recentă punere în scenă la Teatrul « Powszechny » pentru a inaugura un nou sediu al Thaliei în cartierul de peste Vistula. Interesul stîrnit oricum de posibilitatea verificării nemijlocite a manierei lui Wajda de lucru în teatru, sporea în plus prin coincidenţa imprevizibilă a unui *Danton* la Varşovia, după ce abia lăsasem în urmă alt *Danton* la Bucureşti.

Doi « *Dantoni* », prin forţa lucrurilor diferiţi (după cum altădată, din aceeaşi pastă istorică, personajul lua întrupări deosebite la Büchner şi la Romain Rolland), nu însă fără a marca reprezentarea lor simultană în două capitale vecine, prin cîteva similitudini. Mai întîi, şi de o parte şi de alta, un gest identic de recuperare şi consacrare contemporană a unor lucrări uitate din fondul dramaturgiei autohtone. Dacă nu chiar nejucat niciodată pînă acum, asemeni *Danton*-ului rămas de la Camil Petrescu, *Danton*-ul cestălalt vine şi el să se impună categoric numai prin vigoare insuflată textului de regia experimentatului Wajda. Textul poartă semnătura Stanislawei Prybyszewska, moştenitoarea unui nume sonor în perimetrul literelor poloneze, ca fiică a unuia dintre mentorii modernismului naţional. Din formaţiile programului de sală, rezultă că autoarea aşternea prima versiune a piesei în 1925, concomitent cu perioada cristalizării definitive şi pentru Camil. La ambii creatori, reconst'tuirea istorică se axează pe confruntarea necruţătoare dintre Danton şi Robespierre. Şi unul şi altul împing situaţiile la paroxism pentru a citi pînă în fundul sufletului iluştrilor bărbaţi. Pe cînd românul îşi ia avînt de departe, pregătind îndelung « căderea » eroului, pe care îl arată iniţial stăpîn pe sine şi pe situaţie încă, — poloneza, posibil şi mai sensibilă la precedentul creat de Büchner, se mulţumeşte cu drama prăbuşirii. Din păcate, paralelismul nu are sorţii unei aprofundări, neînţelegerea replicilor îşi spune cuvîntul aici, nu mai sîntem la Szajna cu plasarea textului în subsidiar. Aici nici interpretarea actorilor nu mai este subsumată « jocului » de ansamblu pînă la impersonalizare. Dimpotrivă, sensurile spectacolului depind indisolubil de prezenţa fiecăruia distinctă, de o vorbă, de o aluzie.

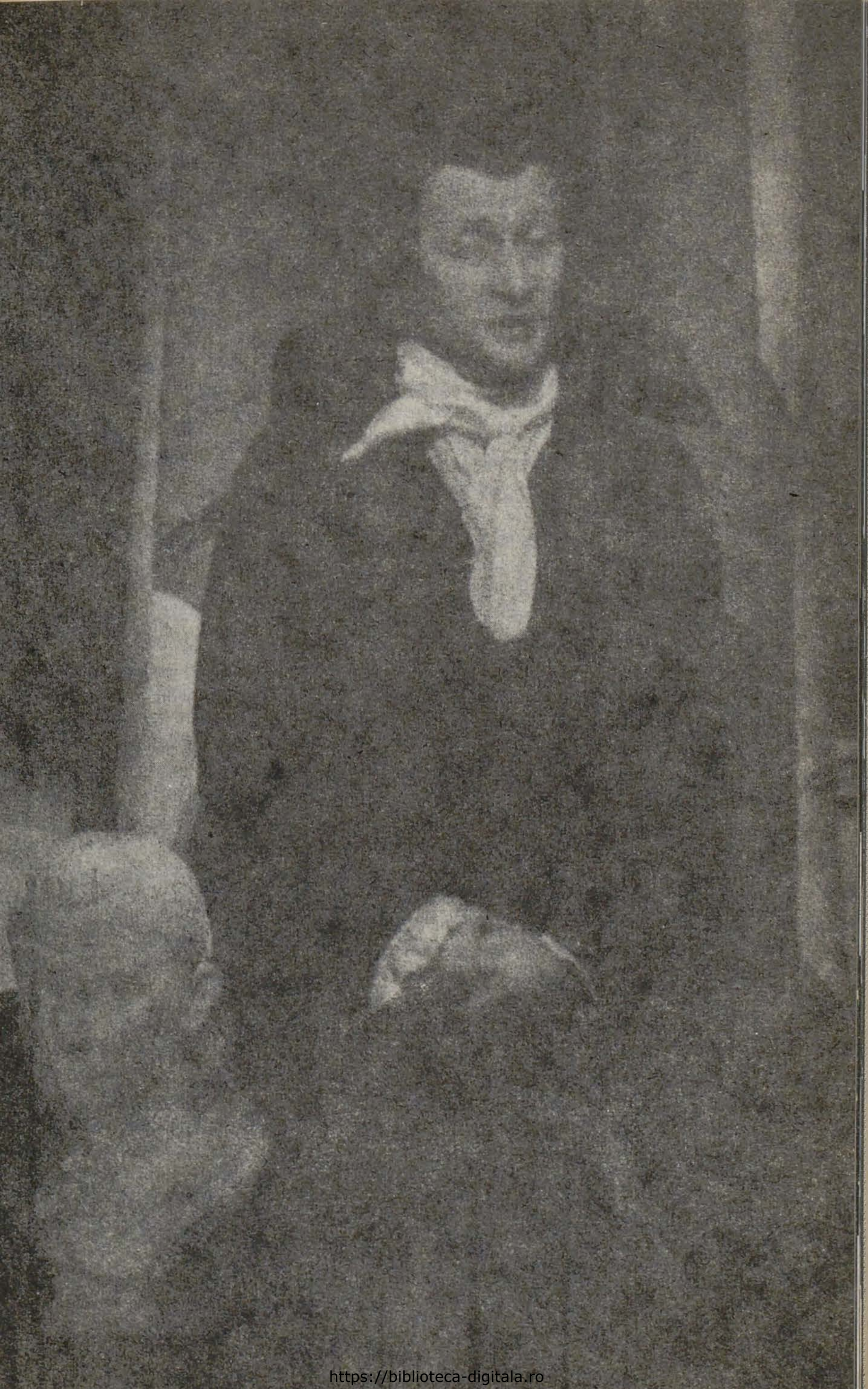
În interpretarea lui Bronislaw Pawlik, actor handicapat în cazul acesta de statură, Danton se manifestă de la întîia lui înfăţişare pe scenă cam obosit dacă nu deadreptul abulic, resemnat. Respins de Louise pe motiv că ar fi trecut şi urît, hăituit din afară de deziluzii, el îşi pierde şi ultima brumă de încredere în sine, încît îndemnurile amicilor Westermann sau Desmoulins de a se întoarce în Convenţie, îl găsesc dezarmat, aproape indiferent. În comparaţie cu energia fremătătoare pînă în final a Dantonului bucureştean, replica lui varşoviană pare întruchiparea condamnării din capul locului şi a resemnării proprii cu această perspectivă. Prybyszewska pedalează insistent pe tema dezarticulării lăuntrice, Mai mult decît acţionează, Dantonul ei se agită steril în culise excedat, neputincios să împiedice destrămarea grupului propriu sub presiunea evenimentelor. Mai încearcă o explicaţie cu Robespierre faţă în faţă, dar şi atunci cade în vizibilă retorică de circum-

Danton în pragul ghilotinei, moment din spectacolul lui Wajda ▶

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

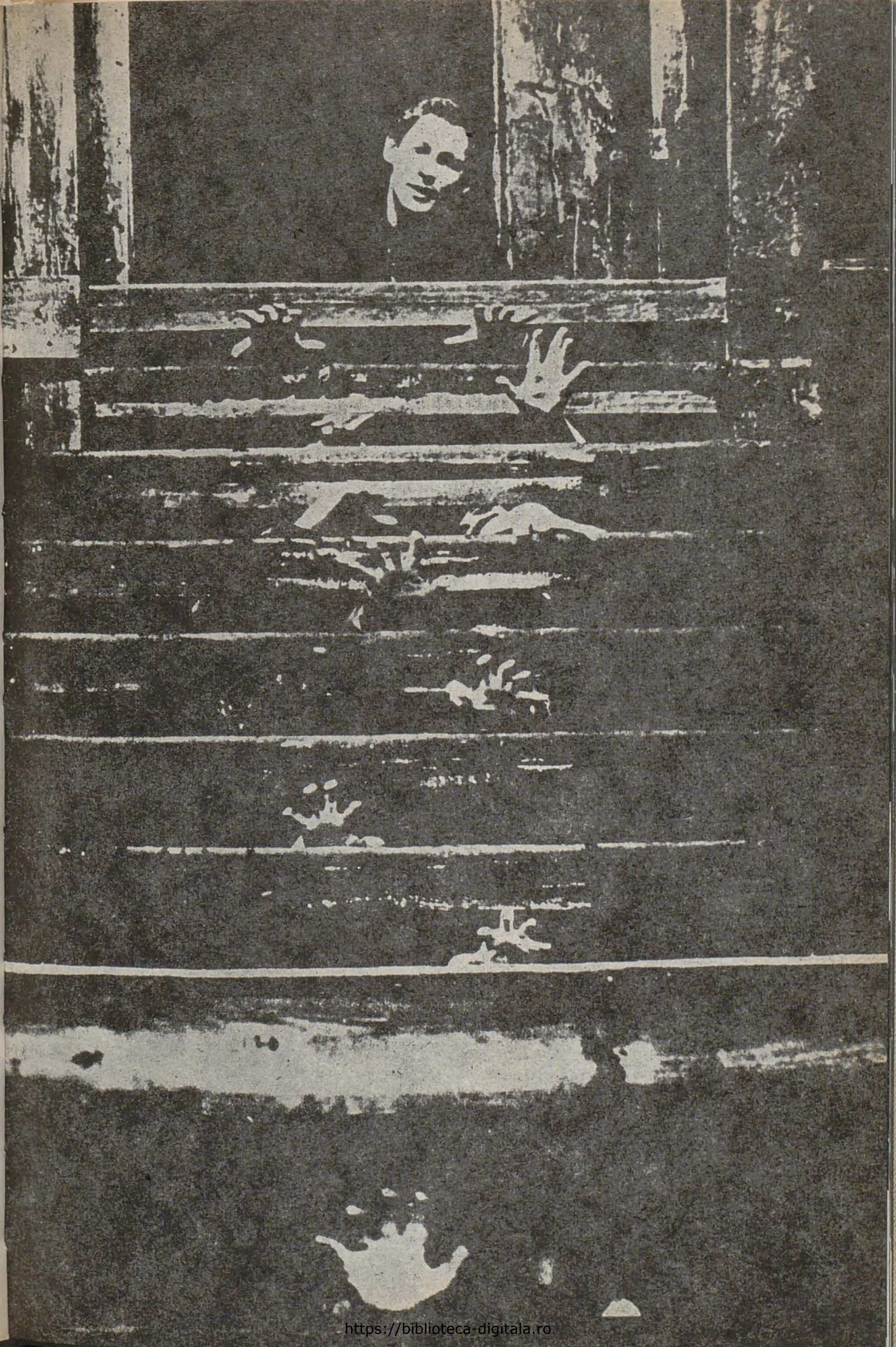


https://biblioteca-digitala.ro

plicîndu-și cîndva intențiile din *Posedații*: « Opinia mea este că artei îi incumbă datoria de a îmbrățișa tot ce ne îngrozește și ne face frică. Lumea implică teama, precum ceea ce ne înconjoară, haosul. Arta, gîndirea, filozofia, își dau osteneala să armonizeze toate acestea. Cînd izbutim să înfățișăm un fragment de lume într-o ordine logică, respirăm ușurați. Ceea ce intră în conștiința noastră, nu mai naște atîta teamă. Creatorilor le revine datoria de a înrîuri societatea pentru a o determina să înțeleagă lumea. Iată o datorie în numele căreia merită truda să cultivi arta ». (« Perspectives polonaises » nr.4 / 1974 p.79).

Confesiunea dezleagă, indirect, și propensiunea marcată din spectacolele vizionate către radicalizarea situațiilor, ajungerea din cîteva tușeuri, fără ocoluri zăbavnice, la alternativa fundamentală viață-moarte, într-o ambianță de înfruntare francă și lichidare, astfel, a torturilor și spaimelor, ascunse ori amenințătoare imediat. La prima vedere, din fotoliu, obsesia violenței pe scenă poate să nu pară tocmai stenică. Dar cobori a doua zi în stradă, iei de la un cap la altul Krakowskie Przedmiescie, cu edificiile și monumentele sale glorioase, intri în biserica « Sfintei Cruci » unde se află epitaful lui Chopin alături de al unor celebrități literare ca Wladyslaw Reymont, Boleslaw Prus, Julius Slowacki, contempli mai încolo statuia lui Adam Mickiewicz, treci pe lîngă case intrate în istorie cu foștii lor posesori cu tot, prinții Radzvill sau Poniatowski sau Czartoryski (nu-mi mai găsesc notat în care dintre ele se spune că Napoleon ar fi întîlnit-o la un bal pe Maria Walewska !), lași la dreapta marele palat în plină reconstrucție, pătrunzi în « vechiul oraș » (Stare Miasto) pe lîngă Barbacan și poposești mai îndelung în Muzeul Varșoviei, unde ai prins exact intervalul cînd rulează un grăitor film documentar de montaj; mai întîi se succed scene grațios fanate, de timp revolut, oprit parcă de cine știe cînd în loc și nu e decît aspectul capitalei poloneze în jurul războiului, cu oamenii săi neștiutori de ce-i pîndea, forfotind candizi pe bulevardele și piețele apropiate, pe unde călcasem adineaori — apoi, aceleași străzi, dar cu cinci ani mai tîrziu, în acel august 1944, cînd subit timpul nu se mai dovedi «răbdător » cu cei din Varșovia, izbiți fără alegere de biciul represaliilor deslănțuite împotriva luptătorilor rezistenței anti-fasciste. Imagini de coșmar (preluate din arhiva trupelor SS), greu de suportat și sub această formă, inundă ecranul cu incendii și explozii devastatoare, semănate calculat cu ajutorul aruncătoarelor de flăcări, bateriilor de tunuri cu tragere directă și care de asalt în plină Krakovskie Przedmiescie, vizînd deavalma clădiri inofensive, instituții părăsite, lăcașuri de cult bătrîne, zidurile și caldarîmul pînă la ruina definitivă, într-o răfuială bezmetică. Un prim plan surprinde un tanc deschizîndu-și cale pînă în altarul bisericii păstrătoare a memoriei lui Chopin, învîrtindu-și furios turela și luînd la țintă statuile sfinților înmărmuriți. După ce te afli iarăși la lumina zilei mîngîiate de soare, îți vine să pipăi cărămida zidirilor refăcute, să te convingi de integralitatea lor materială, cu impulsul vag inconștient de a te știi la adăpost, departe de prăpădul ce-și avusese — acum trei decenii — « teatrul de operațiuni » în chiar acest perimetru. Și atunci « teatrul » care se face seară de seară pe scenă îți apare ca o replică, îi înțelegi altfel încordarea necesară și găsești în el un sprijin moral prin preocuparea de a ține trează conștiința despre tributul plătit violenței și împotriva oricăror minimalizări a primejdiei potențial-active, dacă nepăsarea, comodele iluzii ar înflori sub protecția privirilor întoarse de la realitate.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

MĂRTURII

KAZIMIERZ DEJMEK:

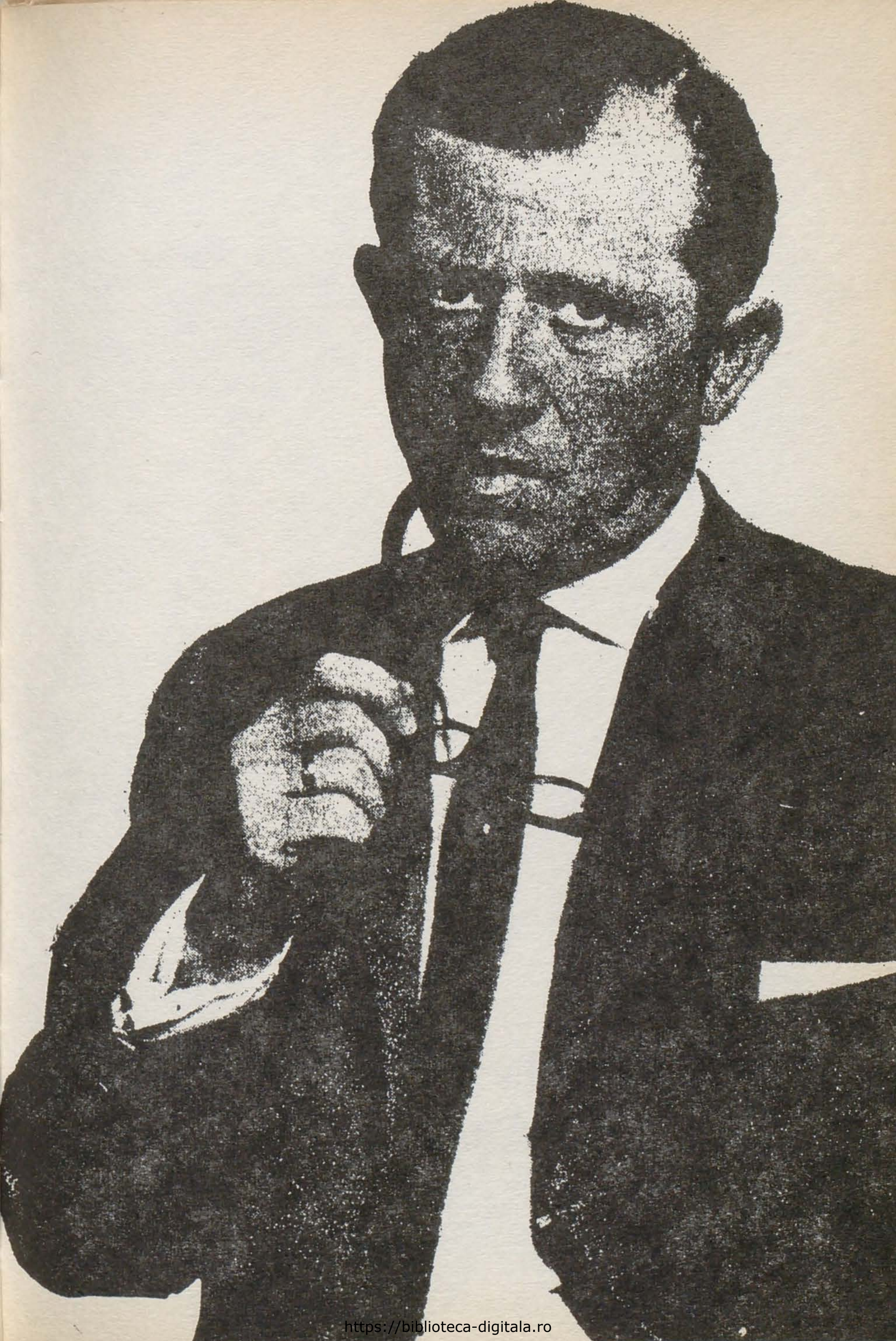
În practica mea teatrală am ajuns de-abia la cîteva principii de funcţionalitate tehnică, de care mă folosesc în muncă, în calitate de organizator al spectacolului, cît şi la convingerea că trebuie să cauţi nu « propriul » tău stil de teatru, ci stilul unei opere amintite, al unui anumit autor. Şi să fii punctual. Asta e totul. Pentru rest: nu aspir la tot ceea ce este străin, vreau, iubesc şi învăţ să vorbesc limba mea natală.

Formula teatrală poloneză este înscrisă în magma literaturii şi de-aici trebuie scoasă. Operaţia este complicată, ea ţine în aceeaşi măsură de estetică cît şi de politică. Căutările din domeniul esteticii şi al politicii ar putea fi numite o cercetare a principiilor moralei individuale şi a filozofiei sociale. Un lucru e sigur: adevăratul teatru începe acolo unde ai de-a face cu poeţi adevăraţi. Poetul teatrului este un om care, pornind de la propriile sale principii filozofice şi estetice, zămisleşte pe scenă, o anumită lume nouă; în asta constă, fără îndoială, teatrul lui Eschyl sau al lui Sofocle.

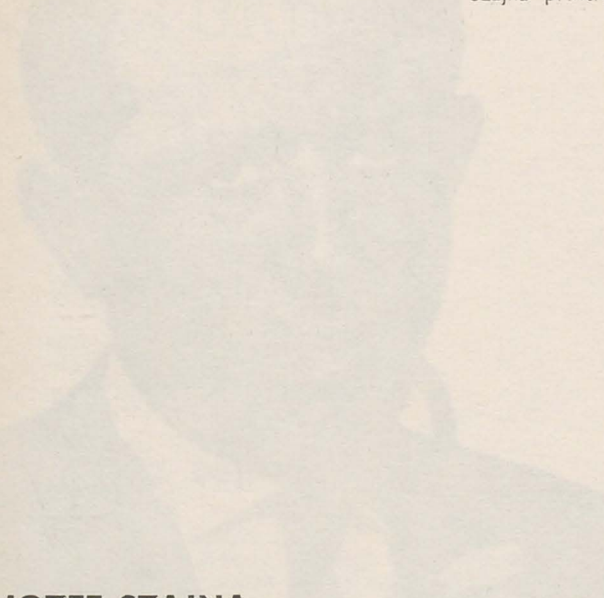
A vorbi astăzi despre dramă şi despre specificitatea sa teatrală înseamnă să-ţi demonstrezi întîrzierea. Cred că teatrul contemporan, atît cel european cît şi cel polonez, nu va începe să-şi recapete echilibrul său psihic, adică să-şi revină la exercitarea funcţiilor sale, decît atunci cînd va găsi în el suficientă forţă ca să gonească dintre zidurile sale pe « cei ce pun în scenă ». Căci domnii aceştia au înflorit în teatru în aşa măsură încît, asemenea unor buruieni, l-au înăbuşit atît pe autor cît şi pe actor. Propria lor interpretare a operei este mai importantă decît conţinutul operei; şi, cum omul nu-i interesează, actorul, aici, n-are mare importanţă. Ceea ce contează, este ideea-incident, dovadă de imaginaţie şi de talent, care, prea adesea, echivalează cu grafomania.

Tocmai din aceste pricini am devenit un reacţionar care priveşte cu o oarecare voioşie, dar nu lipsită de amărăciune, agitaţia acestor dandys ai teatrului. Pur şi simplu, cred într-un teatru ai cărui stîlpi sînt doi poeţi: autorul şi actorul. Rolul regizorului, al treilea poet, ar trebui să consiste doar în a sluji corect şi eficace pe cei doi prieteni mai în vîrstă.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



JOZEF SZAJNA

N-aş vrea să apar drept un om care produce opere de artă... E sigur că trebuie să dai seamă de o manieră sau alta, de ceea ce faci, ceea ce este propriu zis o proiecţie asupra altora a propriilor tale idei, senzaţii şi emoţii. Înseamnă ceea ce este efemer în artă şi care, totodată, constituie esenţialul ei. Trăim cu toţii în contexte semnificative precise. Un « nu » pronunţat azi poate deveni un « da » de pe o zi pe alta şi vice versa.

În ce mă priveşte, ideea teatrului îmi evocă pe cea a poeziei. Şi — fantezia mea aşa e făcută — , situez poezia alături de imagine. Nu începem, la o scară ce merge crescînd, să gîndim în imagini. Cariera televiziunii este, din acest punct de vedere, semnificativă. O imagine poate să însemne, bine înţeles, o situaţie scenică plină de semnificaţii; artele plastice nu se lasă, nici ele, închise în compartimentele stabilite de către tradiţie.

Arta este întotdeauna ceva pentru dincolo-de-mîine. Marchează o apreciere în timp între fapte cunoscute şi fapte presimţite. Nu e vorba numai de a aprofunda o idee ci de a o prelungi dincolo de cîmpul experienţei de mult timp dobîndite. Eu sînt pentru introducerea în operă, în artă, a unor elemente care să fie aceleaşi intotdeauna. Arta este ca o partidă de şah: datele sînt aceleaşi şi partidele diferite. Faci mat cu un pion şi o tură şi nu serveşte la nimic să te gîndeşti la asta în termenii unor scheme existente dinainte. Chiar şi avangarda a sfîrşit prin a îmbătrîni cu timpul; s-a dezagregat în lupta împotriva propriei sale neputinţe. Numită deseori contestaţie, a devenit o formă de pură exaltare.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Dante şi Beatrice, moment din spectacolul lui Szajna

« Dante », compoziţie scenică ▶

«Cine uită nu merită»
N. IORGA

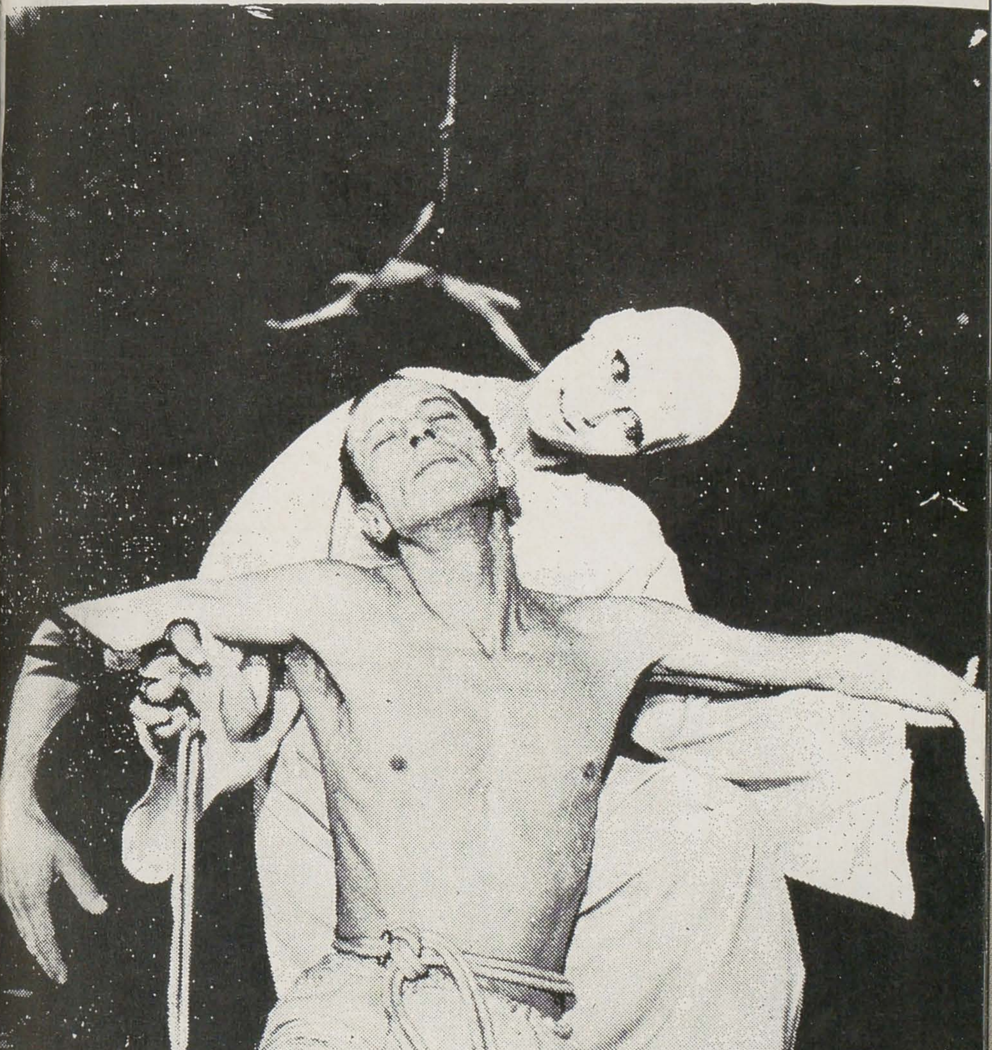
TEATRUL REPLICĂ JUSTIŢIARĂ LA INFERNUL NAZIST

Evoluţia mea. . . Cînd, la începuturile Teatrului de 13 Rînduri, la Opol, Jerzy Grotowski mi-a cerut să scriu în program ce gîndeam despre teatru, am scris ceea ce mai tîrziu, aveam să spun, să scriu şi să realizez în repetate rînduri, şi anume că ţineam la un teatru al unităţii, adică un teatru ale cărui diverse elemente: scenografie, muzică, text, actor să nu fie supuse fisionării, ci să constituie un tot. Scriam în calitate de scenograf, dar deja rîvnind la tot. Acum, cînd am la dispoziţia mea un teatru, o trupă, cînd sînt liber să fasonez repertoriul şi spectacolele particulare — trec această idee în practică, punînd în scenă aşa cum cred eu de cuviinţă şi scriind propriile mele scenarii.

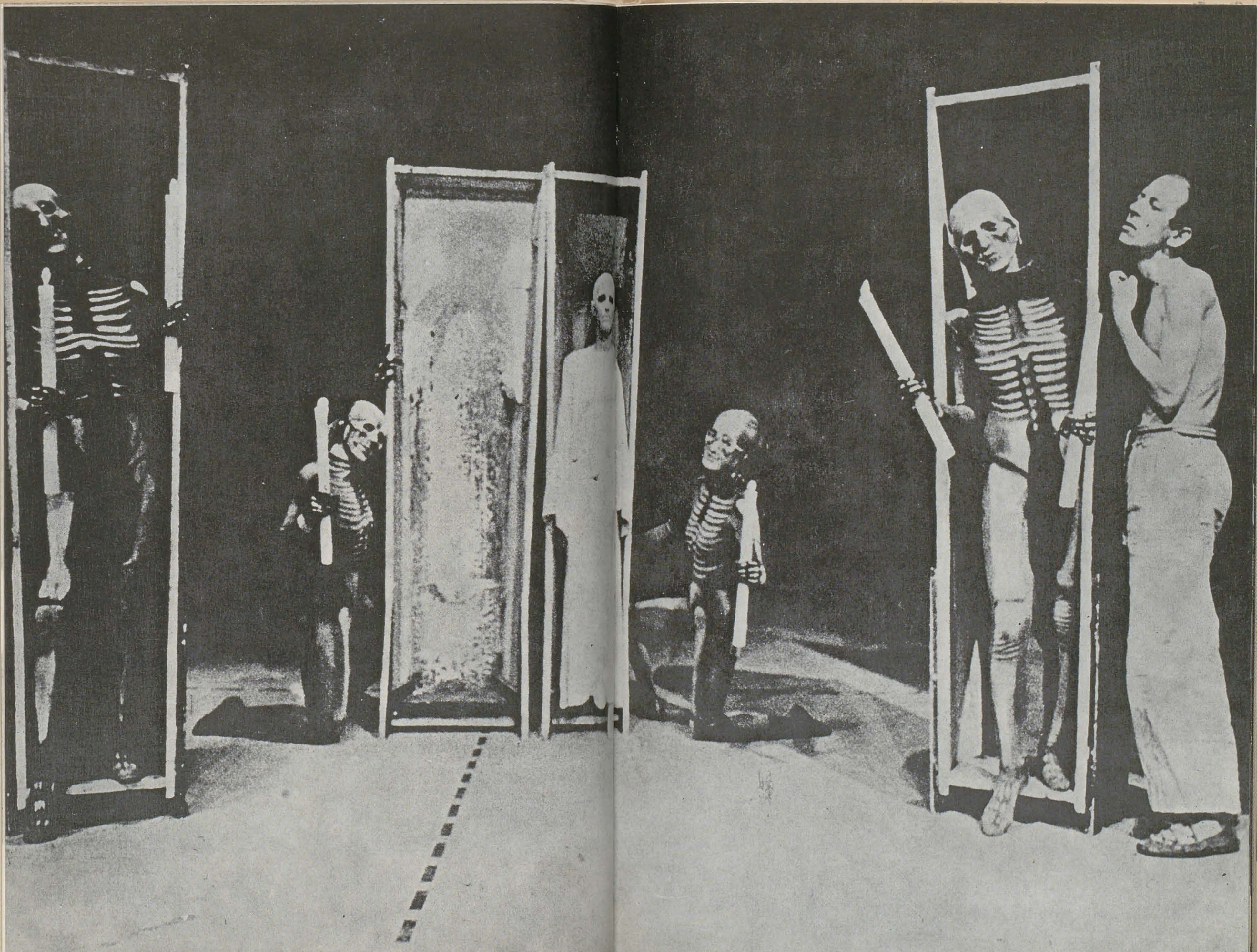
Alegerea mijloacelor, selecţia şi viziunea care rezultă din toate astea rezumă atitudinea mea în faţa ideii prime, adică propria mea viziune despre lume. Desigur, un Virgiliu, sau un Dante aveau despre viaţă vederi mai largi decît Szajna, dar important e că acum, într-un moment istoric precis, Szajna ia cuvîntul pentru a vorbi în numele său.

Ştiu problemele pe care aş dori să le pun publicului. Şi cred că ştiu răspunsurile lui. Am mai spus şi înainte că am compromis fetişismul obiectelor şi al lucrurilor, acumulîndu-le în spectacolele mele. Poate, le-am compromis prea puţin. Cuvîntul, sensul său, mi-a scăpat. « Omul s-a neglijat pe el însuşi », se spune în Gulgutiera, al cărui text e scris de pana mea şi aceea a Mariei Czanerle.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

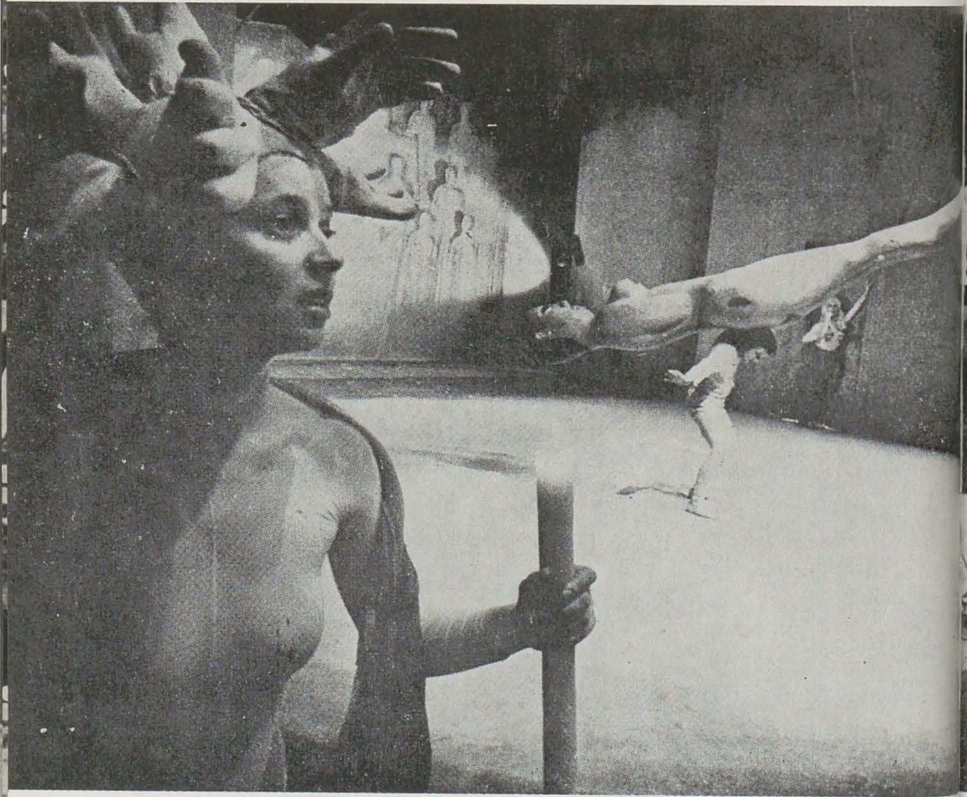


https://biblioteca-digitala.ro

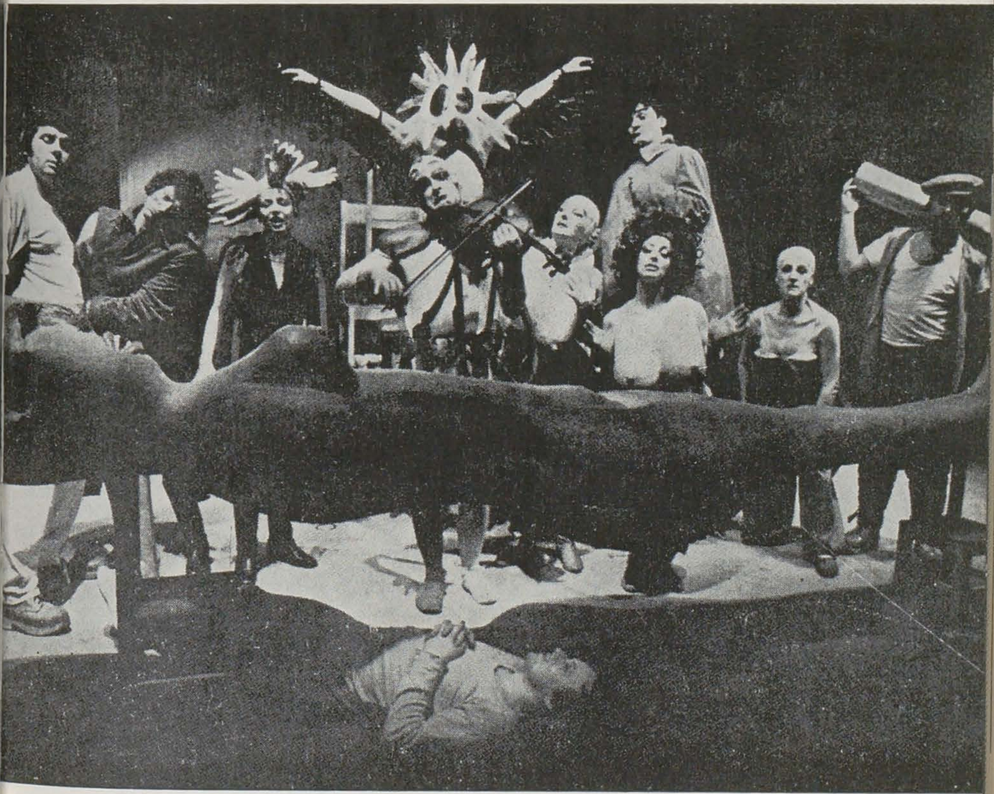
https://biblioteca-digitala.ro

◄ « *Cîmpul vid* » de Tadeusz Holuj, în viziunea lui Szajna

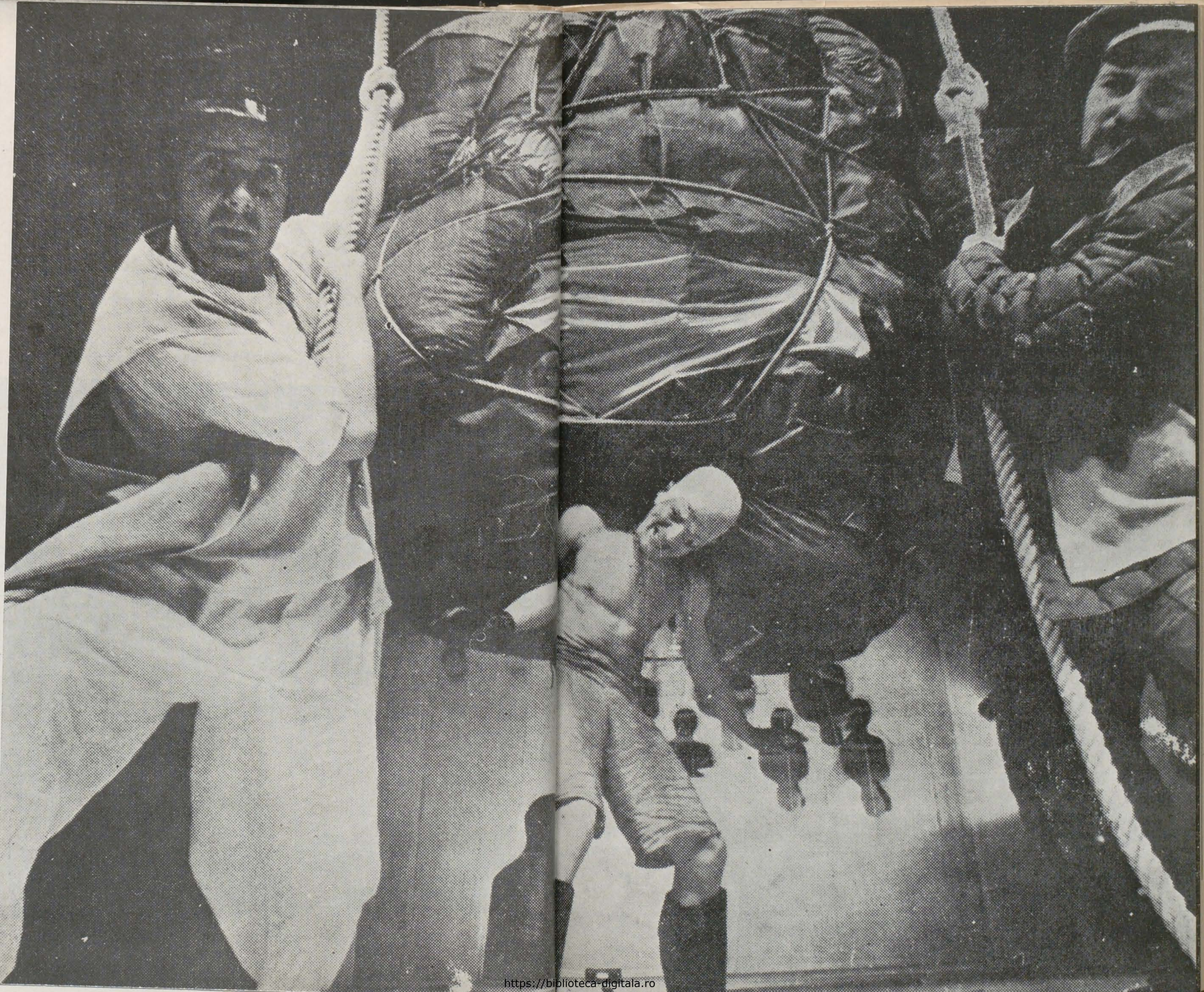
Szajna, imagini din spectacolul-sinteză « *Witkacy* »



Finalul spectacolului « *Witkacy* » ►



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

ANDRZEJ WAJDA:

Ce este teatrul de azi? Teatrul tinereții mele era un teatru de actori, adică un teatru al unor mari individualități. Nu cred că aceste individualități ar fi mai puțin mari astăzi, dar în timpul acela teatrul se sprijinea doar pe ele. Oamenii aceia aveau sentimentul valorii lor, a forței lor și de altminteri trăiau cu totul altfel. Astăzi actorii, chiar dacă au simțul personalității lor, nu-l pot avea cu aceeași intensitate ca altădată, pentru simplul motiv că sistemul funcționării teatrului, modul de a-și cîștiga viața, faptul că trebuie să lucreze în trei, patru locuri deodată (televiziune, cinema, teatru), îi privează de acel sentiment profund de a oferi cuiva în dar jocul lor.

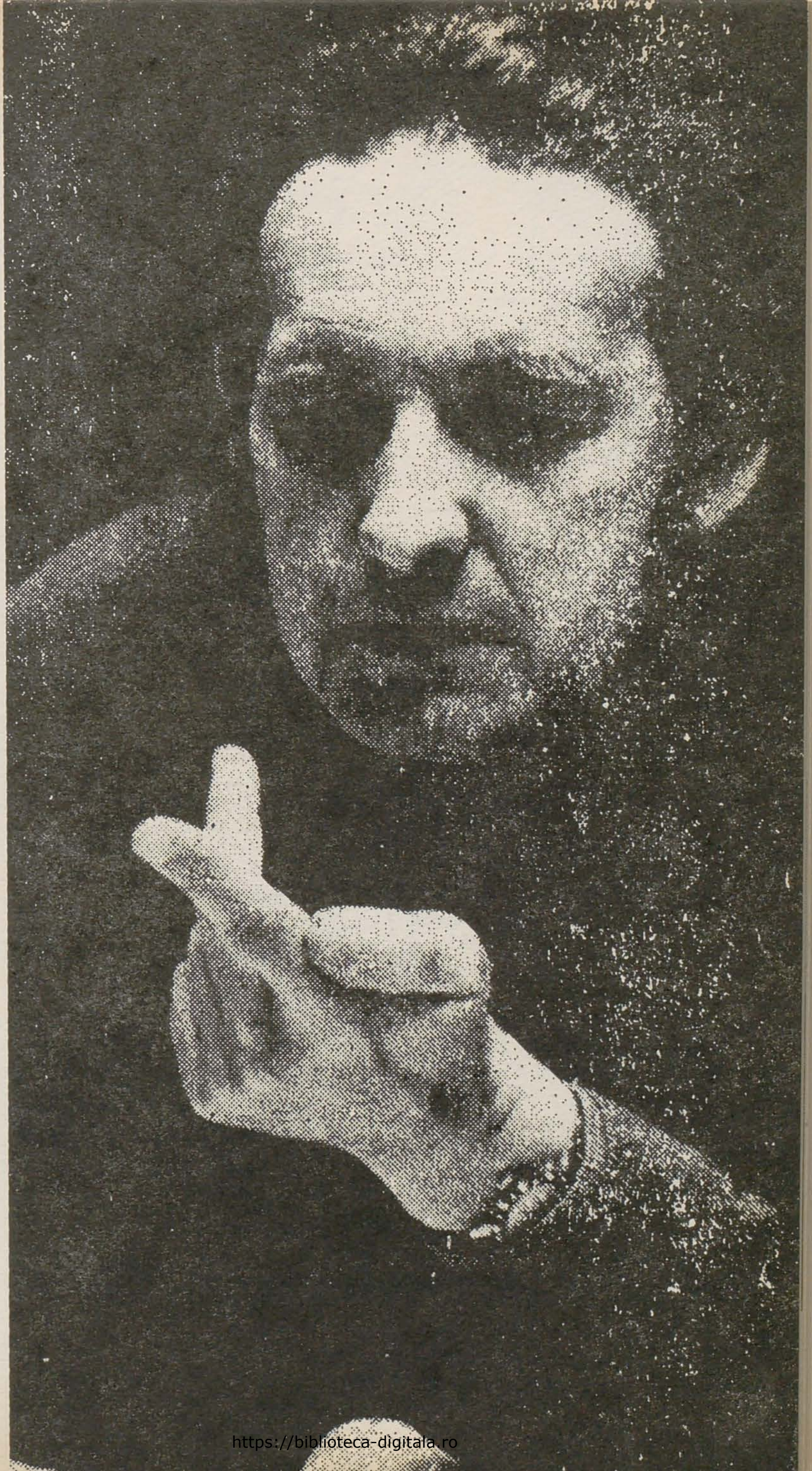
În prezent a apărut un teatru de actori ce slujesc o cauză. Cauza actorului sau cea a regizorului. Pe de-o parte lucrul acesta e necesar, pe de alta însă cam trist. Trist, pentru că vezi adesea actori magnifici folosiți ca instrumente pentru mise-en-scène; nu pentru a spune ceva despre ei înșiși, ci pentru a umple un loc. Tocmai în aceasta constă tristețea, cu atît mai mult cu cît spectatorul vine ca să vadă oameni vii și nu ceea ce gîndește cel ce pune în scenă. Gîndul regizorului nu există dacă el nu se realizează în materia vie a actorului.

Regia nu constă în a impune actorului modul său de a vedea în toate detaliile, ei în a lega diferiții actori unii de alții prin rolurile pe care le joacă, în așa fel încît să nu se mai poată despride și să repete acest proces în toate serile. Așa înțeleg eu dealtminteri ideea lui Stanislawski. Dacă teatrul trebuie să fie o artă de creație, trebuie procedat astfel încît actorii, jucînd același lucru, să creeze în fiecare seară din nou propria lor dramă. Pentru mine, în asta constă unica îndemînare a regizorului. Restul, în întregime, adică a pune în scenă, a povesti acțiunea piesei, a vorbi actorilor, a inventa decoruri, e-n stare să o facă oricare regizor profesionist. Toate acestea nu înseamnează nimic. Ceea ce contează, este de a lega acești oameni pe viață și pe moarte, pentru ca atunci cînd vor face primul pas pe scenă, să fie determinați printr-un sistem de dependențe, bine definit.

Domnește la noi convingerea profundă că teatrul trebuie să fie îndepărtat, obscur, tăcut și lent. Cînd intru într-un teatru polonez, am prea adesea impresia aceasta. Or, cred că teatrul ar trebui să fie zgomotos, strălucitor, net și aproape. Știu sigur asta. Orice aș pune în scenă, acesta este primul și ultimul gînd ce-mi vine în minte. Am impresia că dacă s-ar studia la noi acțiunea teatrului asupra publicului, ar trebui în cele din urmă să se interzică punerea în scenă lentă, în întuneric, silențioasă. Căci asta adoarme spactatorul. Ori, el trebuie trezit. Trebuie să i se dea impresia că sîngele îi circulă mai iute, să trezească în toți dorința de a acționa, nevoia unui lucru creator.

O tînără fată i-a spus unui critic oarecare în timpul antractului unei reprezentații cu Noapte de noiembrie (Noci listopadowa)*: « Nu pot spune nimic încă. Mă simt izgonită din sala aceasta și aș vrea să mă reîntorc în ea cît mai iute ». Aici este veritabilul meu succes.*

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

TADEUSZ KANTOR:

Ar trebui poate să ne întrebăm pentru ce artiştii neagă forma. Eu, am făcut-o în 1963. Mi-am spus: artiştii ce-şi cultivă forma, odată aceasta cucerită, nu fac altceva decît să se auto-pastişeze. Se ataşează de ea, fac carieră prin ea, vor — grație ei — să treacă în posteritate. În zadar, dealtminteri: Căci, în artă, forma a fost total negată. Din 1919. Ea a fost înlocuită — nu voi spune prin fond, căci ar însemna o opoziție prea facilă, ci, să zicem, printr-o atitudine (pentru a vorbi precum suprarealiştii). Un comportament. Ceea ce fac, de cînd cu aceşti unsprezece ani de activitate plastică, este un comportament. Stări. Şi n-au dreptate, aceşti critici care afirmă că, în operele mele plastice, trec de la o formă la alta. Am mai spus-o: am azvîrlit forma, nu recunosc decît propriul meu caracter, ideile mele, tot acest fond conceptual.

Şi apoi, diferențierea dintre formă şi fond, înseamnă exact formalism. Voi evoca din nou anul 1919, opera lui Marcel Duchamp. O dată şi un eveniment ignorate în Polonia, cu toate că, de atunci, dualismul dintre fond şi formă a fost suprimat în artă. Dacă nu s-ar fi avut nimic de spus, nu s-ar fi mai creat, înţelegeţi doar. Toate aceste judecăţi pe tema unui aşa-zis joc cu forma nu sînt fără-ndoială altceva decît rămăşiţe ale argumentelor de care ne-am folosit pentru a combate arta abstractă. Se spunea, şi pe toate tonurile: arta abstractă nu are altceva decît formă, e goală de orice conţinut. Dar, Dumnezeule! Kandinsky, un abstract, debodevză mai mult decît oricare alt pictor, de un conţinut filozofic şi . . . existenţial . . .

Trebuie să existe o structură, dar nu ea este ceea ce conţine sensurile esenţiale. Acelaşi Kandinsky nu transmite conţinuturi de un tip narativ, şi totuşi pînzele sale dau o informaţie gigantică. s-ar putea spune chiar cosmică, ce depăşeşte cadrul expeţelor terestre. Şuierul acesta revine în gustul zilei. La urma urmei, informaţia poate fi matematică, cifrată, codificată.

Într-adevăr, tratez actorul ca pe un obiect. Cine a spus că, în artă, un obiect are mai puţină valoare decît un om? Este tot un material viu. Craig spunea că în fond numai obiectul există.

Nu. Însă eu nu tratez obiectul ca pe un accesoriu. Pentru mine, obiectul este lumea obiectivă, străină intelectului. Acolo aveai de-a face deasemenea cu dualismul: om-obiect. Suprimarea acestei diviziuni a însemnat cel mai mare risc pe care şi l-a asumat arta secolului XX. În Polonia, Bruno Schulz, pentru a nu-l aminti decît pe el, a profesat o filozofie analogă, într-un mod cu totul independent de suprarealiştii francezi. În ce mă priveşte, maniera aceasta de a vedea lucrurile, îmi convine de minune. Întreaga mea generaţie a resimţit influenţa lui Schulz, a lui Gombrowicz şi a lui Witkiewicz. Tratatul manechinelor (Traktat o manekinach) *al lui Schulz are totuşi greutate...*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Poate că obiectul ar exista chiar şi fără om. În teatru, eu utilizez obiectul ca partener al actorului. Actorul are în el un adversar şi nu un accesoriu destinat să ilustreze conţinutul spectacolului. Un bun actor va şti întotdeauna să-l aprecieze.

Cînd am montat în Franţa Cismarii (Szewcy), *existau atunci acolo tendinţe puternice de eliminare a textului în favoarea gestului, a evenimentului, a dramei scrise pe scenă, etc. Toate acestea erau furate de la happening — care e în el însuşi o creaţie—şi aplicate, artificial, teatrului.*

Dar pentru mine textul literar este prodigios de important. El constituie o condensare a realităţii, a unei realităţi tangibile. Este o încărcătură ce trebuie să explodeze. Nu e un suport pentru teatru. Nu e nici pinten, nici inspiraţie. E un partener. Da, asta este: noi nu-l jucăm pe Witkiewicz, noi jucăm cu Witkiewicz. Este, după cît mi se pare, singura soluţie onestă.

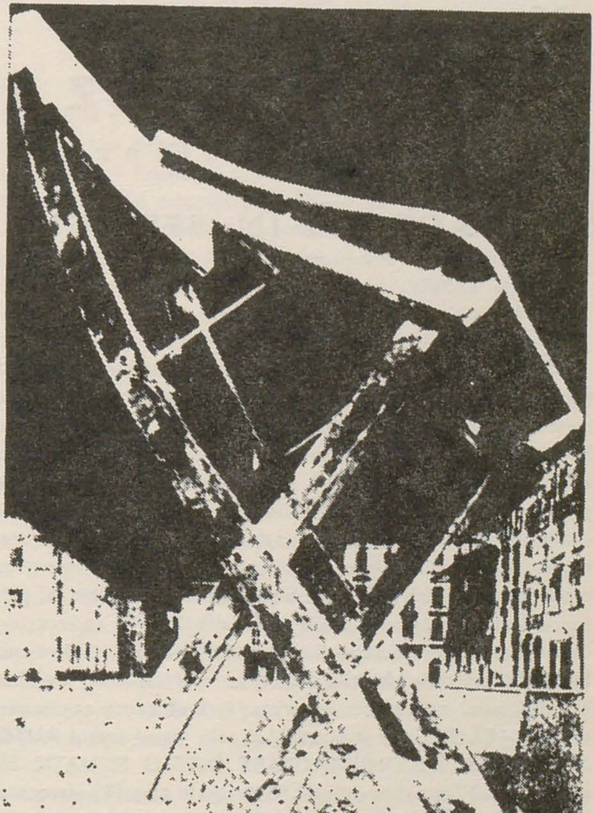
Textul n-are pentru mine nici o valoare filologică. Nu are decît o valoare semantică. Este o culegere de fapte condensate despre care trebuie să cred că ar putea să se reproducă. E aici puţină metafizică, dar fără asta n-ar putea exista operă de artă. (...)

Unii afirmă că pur şi simplu nu există avangardă în artă. Că nu există decît tradiţie, continuitate, continuitatea curentelor ce se ciocnesc.

Vedeţi, iată cum se petrece asta după propria mea experienţă, de pildă, şi nu conform opiniei. În 1947, ideile suprarealismului mă fascinau, vedeam în el noţiuni de avangardă: situaţii legate de subconştient, obiectul travestit, tot ceea ce adusese suprarealismul. La un moment dat, se ridică înaintea mea o alternativă: a continua sau nu. A continua înseamnă a perfecţiona.

... Dar cînd descopăr ceva, fie că o aflu în mine-însumi, fie că o exprim sub o formă artistică, această formă este din chiar acea clipă deja perfectă. Primii impresionişti: au inventat ceva. Un mod de a transpune lumina pe pînză. Şi de prima dată tablourile lor au fost perfecte. Ceea ce nu se mai poate spune despre opere de Monet, de Pissaro sau de Sisley, nu e vorba de perfecţionare în operele lor, cel mult o conştiinţă mai mare despre ce trebuie să faci pentru a pune în valoare lumina pe pînză... Dar a existat o perfecţiune a formei LA ÎNCEPUT. Cu alte cuvinte, creatorul unei forme noi, primul care o utilizează, are dreptul s-o reproducă pînă la un anumit punct, asta pentru că trebuie să-şi transmită ideea. E o necesitate naturală, legată de condiţia artistului. Dar asta nu durează veşnic, şi, artistul are şansa să moară înainte, ori dacă nu, trebuie să facă ceva. Dacă vrea să reziste viu, deci dacă vrea să creeze şi nu să se mulţumească să profite de prestigiul cucerit. Şi, repet, ori găseşte un răspuns la timp şi merge înainte, ori nu găseşte nimic. Cu adăugirea că, prin « a merge înainte », înţeleg: a găsi în tine un nou motor, o nouă încărcătură — dar întotdeauna de-a lungul liniei pe care ai ales-o. De-a lungul căii tale. (...)

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

ANCA ARGHIR

TADEUSZ KANTOR

în atelier și pe scenă

SPECTACOLUL ÎN SERVICIUL IMAGINII

Clişeul psihologic al antinomiei dintre candoare şi luciditate, iată prima « idée reçue » pe care, spontan, o discreditează Tadeusz Kantor, avertizînd asupra demolatorului de poncife. Cine-l descoperă în ținuta « de atelier » asimilată organic, monahală, cu sandale romane care lasă piciorului gol prestanța emblematică pe care o au, într-un croquis de Füssli, mulaje antice enorme lîngă un homunculus modern, cu o mobilitate a atitudinii între hieratism şi locvacitate — percepe aplombul lui de om-manifest. Avangărzile actuale — cînd sînt — se recomandă apodictic şi frugal, în stil minimal de mass-media; Kantor însă, perpetuează *more philosophico* maniera messianică. Mai mult doctrinar decît toretician, prin fire, discursul literar care-i însoţeşte opera desfide toate dihotomiile convenționale care au consolidat distanța și ierarhia din cuprinsul unității de artă și viață: « opera este asemenea vieții însăşi: / trecătoare / fugitivă / evanescentă / imposibil de fixat și reținut / părăsind terenul sacru ce i-a fost rezervat / fără să caute argumente în favoarea utilității ei / care / SĂ FIE, pur și simplu / și prin însuși faptul AUTOEXISTENȚEI AȘEAZĂ REALITATEA ÎNCONJURĂTOARE ÎNTR-O SITUAȚIE IREALĂ ! (artistică s-ar putea spune) / ce extraordinară fascinație în această neașteptată / REVERSIBILITATE »

Întreaga sa acțiune, mai bine spus: acțiunea sa integrală, va lua înfățișarea unei anchete de alchimist incredul, schimbînd mereu cîte ceva în formulă, pîndind cu bănuială şi speranță reacțiile din athanor, înverşunat să creadă şi zeflemisind, kirkegaardian, slăbiciunea de a crede. Vorbirea, ornată cu apostrofe şi antifraze, uzînd

https://biblioteca-digitala.ro

de slogan ca de o gnomă ideologică, e un titlu perpetuu al operei, înregistrînd cotele ei de patos, de meditație, de ironie. « A cunoaște mecanismul complicat » de « idei și fapte ce reînnoiesc necontenit conștiința umană », această metodă de *actualism* în creație rezumă întreprinderea lui diversă în sfera artelor heterodoxe, producție « de graniță » și deplasîndu-se odată cu hotarele labile ale activităților. Tot ce a făcut și face Tadeusz Kantor e clasificabil printre artele de intervenție. Dar, în ciuda posturii conceptuale care aduce la suprafață, ca element pregnant, procesul intern al creației, Kantor are o conduită de artifex: *ars inveniendi sive operandi*. Această operă a lui Kantor, neliniștit diversă, avînd totuși coerență de sistem, (sau poate doar încăpățînata credință într-o definiție a artei ca act exhaustiv), se declanșa la începutul deceniului V, în Polonia ocupată de naziști, prin gestul politic al unui teatru subteran, popular, de rezistență. Exercițiu al lucidității, al angajării, confirmate în timp ca date inalienabile ale mentalității sale, teatrul lui Kantor durează, în veritabilă instituție artistică, sub titlul — azi notoriu — *Cricot 2* și consună cu alte concepții contemporane despre realitatea spectacolului « în sine ». În practica lui Kantor, vizualul exacerbat face să triumfe Imaginea — semn concret, dens și arborescent, absorbind sarcinile discursului. O recentă punere în scenă, în care, sub titlul *Tumor Mozgowicz* interferează texte de Witkiewicz și de Bruno Schultz, revizuiește problematica unei instrumentalități care implică reflecția filozofică: vechea alternativă a teatrului romantic — marionetă sau actor — e anulată la Kantor odată cu anularea opoziției perimate între viață și artificiu pe scenă. Oricum, om și manechin, execută ipostazierea umanului distanțat, contemplat ca imagine. Spectatorul înregistrează ambigua perspectivă prin efectele conjugării viului și simulacrului, generalizînd în termeni de teatru experiența și meditația asupra dialecticii esențiale a vieții ca perpetuă transformare. Soluția vitală în dialogul dintre uman și mumificat nutrește o imagine care « lucrează » prin concretețea nu doar a măștii — omul și manechinul — și a compactității spațiului scenic, ci și prin puterea verbului ritmat, strigat, stilizare augmentativă a textului, mod spectacular al sonorității cuvîntului, imagine sonoră. Afinitatea cultivată constant cu dramaturgia lui Witkiewicz (de pildă, *Găinușa de apă*, stă permanent în repertoriul propriu, materie de « cricotaje » în regie scenică sau în spectacolele-acțiune, antrenînd spectatorii), funcționează — alături de alte referințe — Schultz, de pildă — pentru cunoașterea lui Kantor ca un « gen proxim »; ea dezvăluie releul prin care artistul se include într-o tradiție autohtonă, populară prin spiritul ireverent de bufonadă critică și prin stilul cabotinajului satanic, în termenii unui simbolism de factură expresionistă.

Acest « om de teatru » plasticizează inepuizabil — gest, materie, verb.

« Proiectele pure » pe care le expune uneori (la Galeria Foksal din Varșovia — principalul său teren de contact cu publicul) poartă în semnul verbal, pe lîngă conținutul conceptual și mai bogat decît el, indiciul subiectivității de plastician impenitent; o « Punte peste Vistula » sau un « Bulb monumental » sînt, evident, *imagini*

https://biblioteca-digitala.ro

prospectuale, avînd consistența concretului chiar dacă le lipsește, accidental, materialitatea. Proiectul uriaș de « Scaun », de cinci ori realizat pînă acum (în modul cel mai durabil la Oslo, în fața muzeului Sonja Henie) e un fost « concept » dat în folosință estetică, un lucru denominalizat, obiect « pur » (și, iarăși ! prin « puritate » identificabil doar în concept). Temă-permanentă la Kantor, ideea că primul fapt care se opune dizolvării artei în viață este imobilismul reprezentărilor, prejudecata unanimă despre « locurile » lucrurilor. În expoziția din 1973, « Totul atîrnă de un fir », piesele executau un scenariu al gradului zero: o scîndură, un plan dreptunghiular, « spun » inocența lucrurilor încă neclasificate, necodificate, neîntrebuințate, lucrul-natură. Spectatorul manevrează obiectele; prima intervenție (decizia cuiva de a pune lucrul « la locul său ». « Dar ce înseamnă la locul său? ») este (și nu produce) evenimentul, opera. Culoarea generală era albul, mat, aspru— pînză și ipsos — care, prin reacția față de lumină, face ambiguă însăși natura fizică a obiectului. Definit, finit, maculat, compromis, obiectul: « nu merită osteneala să-l adorăm/ nici măcar să-l cunoaștem, / Obiectul — trebuie pur și simplu să consimți la el. Dar, pînă la urmă, opera se află întrucîtva dincolo de obiect. Așa încît te poți lipsi să-l combați » etc. Dialectica obiectului nu-i decît un episod din strategia care, prin hiperbolă și paradox, sabotează tabuurile tradiției și deopotrivă ale avangardei, identice în firea lor oricum retardatară, paralizantă. Kantor profesa și el, ca toți artiștii care voiau, într-un elan democratic, « să scoată arta din muzee », soluții de secularizare a creației. Pe fondul radicalizat al mentalității dadaiste se restructura o estetică a vizualului pentru care sloganul constructiv al lui Schwitters poate sta drept reper: « Orice artist trebuie să fie în stare a face un tablou dintr-o simplă bucată de sugativă, dacă este în stare să facă o imagine » — această nouă asceză, care — s-a spus — avea să « agraveze » rolul plasticii în spațiul social, stă la originea heterodoxiei ce culminează în întreprinderea lui Kantor. Happening-ul se apropie de forma sincretică artă-viață nu doar prin epica existențială nici doar prin materia și tehnica neprotocolare, ci în primul rînd prin expansiunea maximă a spațiului operei care invadează spațiul real și se confundă cu el. Proiectele de secularizare se concertează, în acțiunea-spectacol, sub direcția unei finalități cathartice. Kantor, pe care monograful curentului, Allan Kaprow, îl așază printre întemeietorii genului, mînuiește resorturile acestui mecanism al participării cu un scrupul delicat, ocolind zonele intime ale sufletului — abordînd, în schimb, brutal uneori, violent de obiceiu, clișeele de comportament. Cînd îmi povestea efectul pe care, la Edimbourgh, îl stîrnise spectacolul « Găinușa de apă », unde cerea participanților histrionici fără voie, să se arunce într-un strat gros de fulgi în urmărirea personajului, nu mă puteam împiedica să remarc acest abuz în manipularea publicului prin criteriile pe care le auzisem în ajun de la profesorul Pawolski, vorbind, acela, din unghiul altui tip de modelator uman — designerul: nu-i îngăduită artistului, susținea Pawolski, o priză tiranică asupra spectatorului, ci un mod de a-i menaja libertatea, de a-i stimula recepția creatoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Opera ca stimul al reflecției și model al libertății interioare stă însă în programul explicit al lui Kantor, chiar dacă uneori, din vocația bufonadei, principiul pare trădat. « Testul » public *Linia de demarcație* consta în a oferi schema unui joc de-a decizia ; o expoziție conceptuală de « proiecte » propunea « ambalarea » locurilor comune — Călcîiul lui Achile, Mărul lui Wilhelm Tell etc : exerciții de libertate, de vigilență intelectuală. Așadar, agresivitatea unor aspecte plastice este nu atît o experiență a demiurgului-artist, așa cum se întîmplă în spectacolele lui Szajna unde opulența ostentativă a plasticității ia forme monstruos turgide, acaparînd cîmpul scenei, cît o manifestare de umor frust ; Kantor e umorist în măsura în care sînt de obiciei marii pedagogi, avînd a-și desprinde subiecții cu autocontrolul, cu autoironia.

Happening-ul în viziunea lui arată ca un imens lucru spațio-dinamic, pluridimensional. Fotogramele documentare conservînd opera atestă calitatea artistică a modelării concretului, exploatarea picturală a materiei, forța de impact pe care o poate avea elocvența realului brut prezentat în decupaje bine conduse.

Originalitatea lui Tadeusz Kantor își are sursa în pasionata aderență la spiritul veacului ; ea n-are orgoliul ctitoriei, ci voința de înnoire perpetuă ; dinamica imaginației imită, așadar, dinamica obiectivă. Într-un studiu de antropologie, Boas (citat de Lévy-Strauss) observă că, « universurile mitologice sînt sortite ca abia formate să fie dărîmate, pentru ca din fragmentele lor să se nască noi universuri » și, adaugă interpretul, în acest proces, « vechile scopuri sînt chemate să joace rolul de mijloace ». Arta lui Kantor se comportă ca un asemenea « bricolaj »,necontenit reorganizînd, din materialele epocii, « reflecția mitică » ; în acest depozit al «meșteșugăritului intelectual » identificăm, nu o dată răsturnate polemic sau paradoxal, date din bric-à-brac-ul culturii contemporane : reflexe ale tradițiilor autohtone acutizate în mediul contemporan, necesitatea « operei deschise », latent spirit fenomenologic, intuiții de psihologie a comportamentului, principii de psiho-sociologie a comunicațiilor, conștiința semiologică despre ubicuitatea mesajelor, redefinirea raporturilor spațiale, reevaluări de norme și procedee din strategiile avangărzilor etc. sub hegemonia ideii arta-operator social. În toate acestea, cel mai activ, agentul care articulează eteroclitul, e plasticianul — specializat în a percepe « forma ideilor » și a instaura prezența imaginii, magnificată.

https://biblioteca-digitala.ro

GETA BRĂTESCU

de vorbă cu scenograful KRZYSZTOF WEJMAN

Kr. Wejman, cunoscut scenograf cracovian, a fost oaspetele Uniunii Artiştilor Plastici din România, prezentînd la Bucureşti expoziţia « Scenografia poloneză »

GETA BRĂTESCU: Unul dintre cele mai interesante lucruri ce pot fi văzute în Polonia este teatrul. Toată lumea admiră scena poloneză; mai mult, această scenă se vădeşte o tribună universală a teatrului contemporan, a revoluţiei profunde din care teatrul renaşte acum potrivit timpului nostru. Teatrul Naţiunilor şi-a schimbat sediul de la Paris la Varşovia; este semnificativ.

KRZYSZTOF WEJMAN: S-ar părea că aşa este. În sesiunea aceasta a Teatrului Naţiunilor — în iunie — s-a remarcat îndeosebi spectacolul lui Wajda, *Nunta*.

G.B: Aici am avut versiunea cinematografică a piesei lui St. Wyspainski, o creaţie de mare anvergură, un film straniu, un film polonez pe care l-am intuit foarte polonez şi dincolo de valoarea lui ca reconstituire a unui moment din istoria Poloniei. Dar să ne întoarcem la teatru. Veniţi din Cracovia. În calitate de scenograf cracovian, cum vă situaţi în atmosfera artistică atît de vie a oraşului Dumneavoastră — cum vă situaţi faţă de teatrul *Cricot*, animat de Tadeusz Kantor?

K.W.: *Cricot* înseamnă pentru noi o tradiţie; este un teatru al Cracoviei, inima lui a început să bată în oraşul nostru încă dinainte de război, înainte de 1939. S-a născut nu numai cu ajutorul lui Kantor; lucrau, împreună, surorile Jaremiansky, Jarema şi Kantor. La început, a fost un teatru de păpuşi şi s-a dezvoltat din şi pe lîngă Uniunea Artiştilor Plastici cracovieni; a fost şi a rămas legat de activitatea

https://biblioteca-digitala.ro

acestei Uniuni. *Cricot* este un teatru original care se bazează pe creația unui singur autor polonez, Witkiewicz — popular numit « Witkacy ».

Prin activitatea lui în teatrul *Cricot*, Kantor se afirmă ca un mesager de astăzi al lui Witkacy. Este un teatru specific polonez, patriotic și, în același timp, un teatru de idei. Creația dramatică a lui Witkacy nu poate fi scoasă din ceea ce constituie fondul său permanent meditativ, filozofic. Criticate și chiar contestate la timpul lor, piesele sale trăiesc adevărata lor viață abia astăzi, pe scena contemporană poloneză, la *Cricot*, de pildă; ele, după părerea mea și nu numai a mea, stau în bună companie cu *Scaunele*, cu *Zilele Fericite* . . .

G.B.: Am vizitat atelierul lui Kantor și, prin marea lui amabilitate, am putut să văd acolo multe din lucrările și proiectele sale, caiete întregi cu desene proiective și cu fotografiile unora din realizările sale. La *Foksol*, la Varșovia, în fototeca rulantă a acestei galerii, am întîlnit din nou opera lui Kantor. Omul acesta, oriunde s-ar afla și orice ar face, duce cu sine o scenă. Fie și « tablourile » sale aparțin, cred eu, teatrului; ele mi se par un fel de scenografii, sau compoziții scenice cu obiecte-actori. De fapt Kantor însuși recunoaște în artă o « auto existență care pune realitatea înconjurătoare într-o situație ireală », înțeleg un gest care deschide lumea ca scenă. Acest lucru nu exclude calitatea lui de pictor, ci o implică puternic.

K.W.: Cred că este semnificativ faptul că majoritatea oamenilor noștri de teatru s-au format la Academia de Arte Plastice. Kantor este el însuși profesor la Academia de Arte Plastice din Cracovia.

G.B.: Intimitatea dintre pictură și teatru șterge din ce în ce mai mult granița dintre cele două arte. Este un fenomen care se petrece nu numai în Polonia.

K.W.: În orice caz, pentru un teatru de tipul *Cricot*, pentru ceea ce, astăzi, Kantor vrea să imprime temelor sale, această modalitate este absolut necesară. Cum necesară mi se pare a fi și în teatrul lui Szajna.

G. B.: La Varșovia, anul trecut, am văzut creația lui Szajna după teatrul lui Witkiewicz, un spectacol sinteză *Witkacy*. Socotesc că în epoca noastră, epoca « marelui sat planetar », este foarte important să realizezi un limbaj teatral universal; Szajna dovedește la rîndu-i că acest lucru stă în puterea elementelor din afara cuvîntului ca semn noțional, stă în puterea elementelor vizuale (sau — pentru un alt tip de teatru — a cuvîntului ca sunet, ca semn emoțional). Deși nu înțelegeam textul, intenția fiecărui moment mi-era clară; mai bine zis, fiecare moment determina o reacție limpede printr-o, plastică în care scenografia și actorul se contopeau aproape. Szajna îl face pe actor să realizeze o pantomimă și construiește spații care nu mai sînt o scenă propriu-zisă, cu un decor propriu-zis, ci un « environement », obiecte simbolice angrenate în evenimentul scenic.

K. W.: Îl cunosc foarte bine pe Szajna și îi știu evoluția, îi cunosc obsesiile legate de experiența lui tragică în lagărele de concentrare naziste. Tot ceea ce creează este văzut din acest punct de vedere. El stigmatizează răul pe care un om îl poate face altui om încătușarea fizică și morală a oamenilor.

https://biblioteca-digitala.ro

G. B.: Szajna mă intrigă pentru că exista un ce contradictoriu în spectacolul său, *Witzacy*; dar îl ghicesc, același, și în alte spectacole, considerînd imaginile catalogului, imaginile publicate în revista *Project*. *Witkacy* era un spectacol declarat dureros; deși astfel, profunziunea elementelor, calitatea lor pronunțat picturală, recuzita fascinantă a suprarealismului și a pop-artei — citatul de cultură plastică —, toate acestea foarte bine articulate și foarte bine puse în slujba mesajului, dau spectacolului un aer de feerie, fie ea malignă: un coșmar colorat, o noapte valpurgică. Se creează, vrînd-nevrînd, prin canalele formale, o corespondență cu teatrul manierist italian, cu spectacolul de operă, așa cum ni l-a transmis fastul marilor scene.

K. W.: Da, ca orice artist, Szajna are înălțările și erorile lui. Uneori el « gesticulează » și vrea să se pună excesiv în valoare. Szajna și Kantor nu se prea iubesc. Și totuși noi recunoaștem în ei personajele cele mai autentice ale teatrului polonez.

G. B.: Ce ați lucrat și ce doriți să mai lucrați?

K. W.: În ultimul timp am lucrat mult pentru păpuși. Am făcut scenografia unui spectacol *Macbeth*. Este o temă pe care aș relua-o la infinit. În viitorul apropiat voi lucra probabil la teatrul de păpuși *Bagnalucca* pentru o piesă Witcatze, *Cizmarii*...

G. B.: pe care Szajna a montat-o mai de mult la teatrul *Studio* din Varșovia.

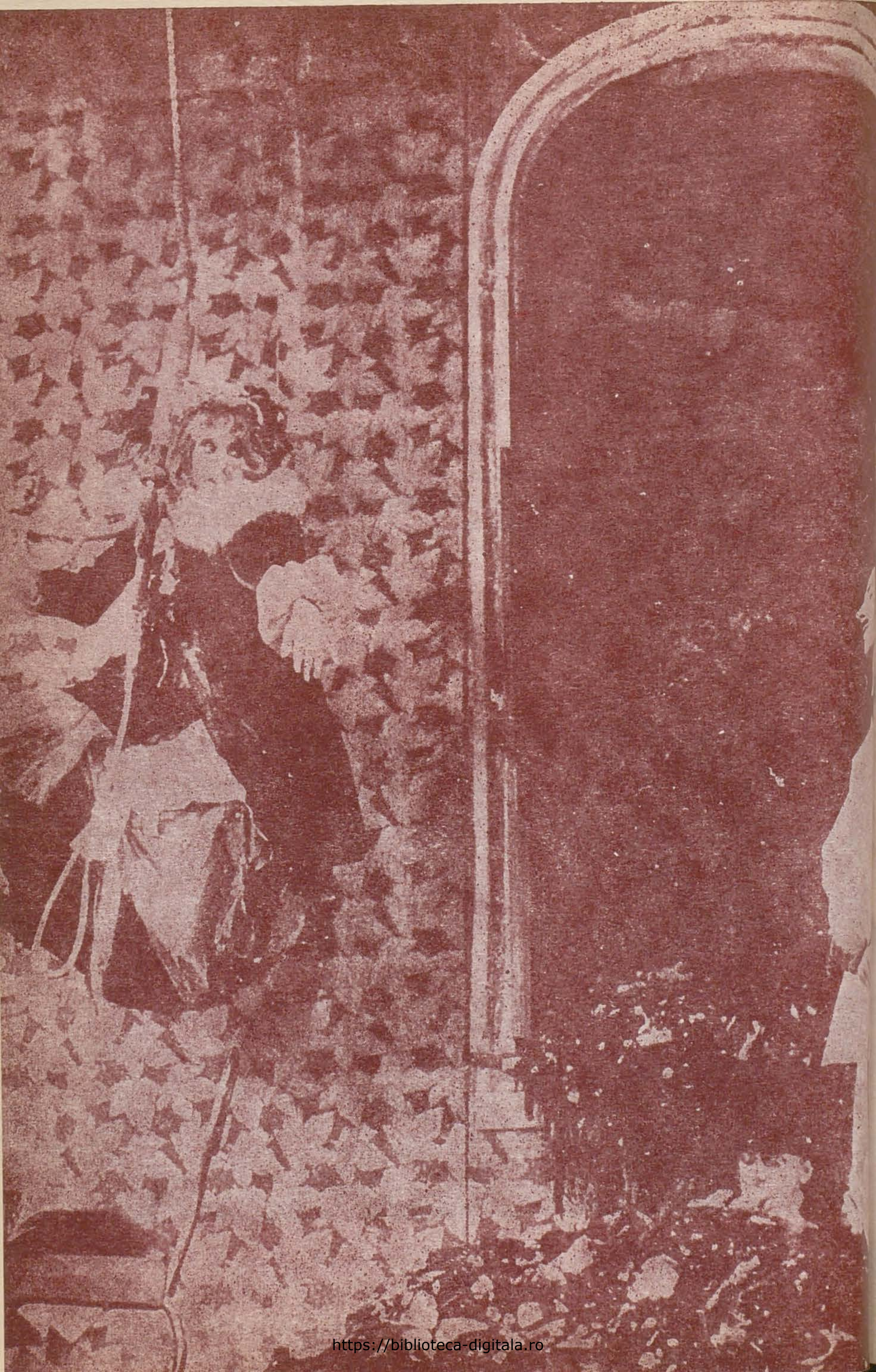
K. W.: Da, de fapt de la Szanja a venit propunerea să colaborez pentru această nouă interpretare. Paralel cu scenografia, lucrez grafică. Unele lucrări au teme politice legate de războiul din Vietnam sau de evenimente ce au avut loc în Polonia. Anii trecuți am călătorit foarte mult prin Europa; vreau acum să fructific învățămintele adunate.

G. B. Ce constituie pentru Dumneavoastră dificultatea maximă în meserie și deci efortul maxim?

K. W.: Cea mai mare greutate este să te învingi pe tine. Niciodată ceea ce fac nu este cu totul adecvat proiectelor mele. În minte iau ființă idei care apoi, odată transpuse, nu mă mai mulțumesc. Însă pasiunea mea, efortul meu, este să înțeleg viața omului, bucuria și tristețea lui.

Fotografie de KRYSZTOF WEJMAN:
Cracovia, castelul Wawel

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

TADEUSZ ROZEWICZ

o poetică a distanţării lucide

NAŞTEREA UNUI NOU POEM

Prin noapte
galopează două poeme
aruncate
unul în faţa celuilalt

Formele
moderne precise
cu miezul luminat
comode, avangardiste

se ciocnesc
oarbe

devastarea
imaginilor
sfărîmarea
închistarea
strivirea
întrepătrunderea
agonia formelor
întrerupe linia
înăbuşe răsuflarea
zdrobeşte cuvintele
plămădeşte trăsăturile

ciocnire

noul poem
poemul al treilea
se zămisleşte în agonie
adună apele-n care se va naşte
omenirea

◀ TADEUSZ ROZEWICZ, « Bătrîna doamnă »
la teatrul din Wroclaw

https://biblioteca-digitala.ro

tumoare
zîmbind enigmatic
ascunsă
pregătită
să prolifereze
pe neaşteptate

INCEARCĂ

Uneori poezia
seamănă
cu mîna nou născutului
vrea să prindă totul

mîna avîntată
în spaţiul cosmic
încearcă să se-nchidă

încearcă să cuprindă
fructul
forma lui perfectă
dar e fără vlagă
se deschide mîna
iar fructul cade
tot mai mare mai greu

POVESTE DESPRE FEMEILE BĂTRÎNE

Îmi plac femeile bătrîne
femeile urîte
femeile rele

ele sînt sarea pămîntului

nu le e scîrbă
de rămășițele omenești

cunosc și cealaltă față
a medaliei
cealaltă față a iubirii
și a credinței

Dictatorii
vin și pleacă
își bat joc și se distrează
pătîndu-și mîinile
cu sîngele ființelor omenești

https://biblioteca-digitala.ro

femeile bătrîne se scoală în zori
cumpără carne fructe pîine
deretică, fac mîncare
stau pe stradă cu mîinile încrucișate
și tac

femeile bătrîne
sînt nemuritoare
Hamlet se zbate în plasă
Faust își joacă rolul nevolnic și ridicol
Raskolnikov lovește cu barda

femeile bătrîne sînt invulnerabile
zîmbesc înțelegător

moare Dumnezeu
femeile bătrîne se scoală ca deobicei
în zori cumpără pîine vin pește
moare civilizația
femeile bătrîne se scoală în zori
deschid geamurile
curăță murdăria
moare omul
ele spală cadavrul
îngroapă mortul
sădesc flori
pe morminte

Îmi plac femeile bătrîne
femeile urîte
femeile rele

ele cred în viața veșnică
sînt sarea pămîntului
scoarța copacului
sînt ochii blînzi ai animalelor
lașitatea și eroismul
splendoarea și decăderea
ele le văd așa cum trebuie
după măsura
unei zile obișnuite

fiii lor descoperă America
mor la Termopile
sînt crucificați
cuceresc Cosmosul

femeile bătrîne ies în zori
cumpără lapte pîine
carne fac ciorbă
deschid geamurile

https://biblioteca-digitala.ro

numai proştii rîd de femeile bătrîne
femeile urîte
femeile rele

căci ele sînt femei frumoase
femei bune
bătrînele femei
sînt ca un ou
sînt misterul fără mistere
sînt roata lumii

femeile bătrîne
sînt mumiile
pisicilor sfinte

sînt mici
zbîrcite
izvoare fructe
uscîndu-se
sau grase ovale ca Buda

cînd mor
lacrima care li se scurge
din ochi se împreună
cu zîmbetul buzelor
tinerei fete.

MOARTEA MICULUI BURGHEZ

Nu este vorba aici despre o moarte care te ia prin surprindere

de moartea soldatului
lovit de vrăjmaş
căzînd cu faţa spre cer

şi nici de moartea ţăranului bătrîn
ce se-ntoarce în sînul pămîntului
calm de parcă ar veni acasă

Într-o zi
o zi ca multe altele
care seamănă-ntre ele
ca două picături de apă
în plină lumină
sau la miez de noapte
începe agonia

deci nu este vorba despre o moarte care te ia prin surprindere

https://biblioteca-digitala.ro

cînd încetezi
de la o zi la alta
să mai urăşti să mai iubeşti
cînd descoperi calea de mijloc
atunci începe agonia

NIMIC

Noaptea
cuvîntul NIMIC
se-mprăştie, loveşte
cu furie

ziua
cuvîntul îşi pierde
violenţa

se strecoară prin viaţă
precum cuţitul prin carnea vie

Formele-acestea cîndva atît de bine crescute
docile totdeauna gata să primească
materia neînsufleţită a poeziei
înspăimîntate de foc şi de mirosul sîngelui
s-au revoltat şi s-au risipit

se reped asupra creatorului lor
îl sfîşie şi îl tîrăsc
prin străzile lungi
prin care demult au trecut
toate orchestrele şcolile procesiunile

încă vie carnea
înecată în sînge
devine hrana
sublimelor forme

care se lipesc atît de tare de trupul victimei
încît nici măcar tăcerea nu se mai prelinge
la hotarul în spre afară

https://biblioteca-digitala.ro

ÎN TEATRUL UMBRELOR

Din spărtura
dintre mine și lume
dintre mine și obiectul
aflat la distanță
dintre subiect și adjectiv
urmează să țîșnească la suprafață
poezia

trebuie să ne facem
astfel de unelte
să alcătuim astfel formele
încît să ne sprijinim pe ele
și pe cuvînt
ca pe două maluri
care se îndepărtează
fără încetare

și astfel sfîșiată
încearcă încă o dată
să apropie
să egaleze
să unească
să iasă
la suprafață

Eu mă retrag

MĂRTURISIRE

În loc de atîtea capete
am vrut să le fixez unul
minunat ca o turlă de biserică

am vrut să dau o
unică înfățișare
masei cenușii
ce
strălucește sub ploaia sudorii

am umblat am scris
să populez
spațiile albe pe harta
imaginației și-aici m-am lovit
de oamenii vii
din ochii lor curgeau lacrimi uneori
iar în piept

https://biblioteca-digitala.ro

li se strîngea inima şi iar se destindea
numai capul era orb
dezgolit precum ciocanul

n-am găsit un limbaj comun
acum învăţ să vorbesc
din nou

JOCURI

Si ce-i cu asta că mîine
vine sfîrşitul lumii

Într-un orăşel slovac
la picioarele unui nor imens
stă un omuleţ
cu mustaţă galbenă
şi bate în tobă

Îl ascultă într-o ureche
un băieţaş
care umblă cu bicicleta
cu cealaltă ureche roz
o vale printre munţii albaştri

o fată se priveşte
în oglinzi
aşezate între cer şi pămînt
un soţ serios şi nevasta lui
grav şi ordonat
crează un om nou

în embrion alături de trunchi
şi picioare se pot descoperi de pe-acum
ochelarii umbrela diploma
o catedră şi o concepţie de viaţă
cea mai potrivită purtare o au nebunii
construiesc cuiburi pentru păsări

cresc copii
cultivă pepiniere
învaţă gramatică
în schimb
oamenii în toate minţile
se joacă de-a bombele cu hidrogen

În româneşte de IRENA HARASIMOWICZ

https://biblioteca-digitala.ro

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

Note la poetica lui Tadeusz Rozewicz

La prima lectură, poezia lui Tadeusz Rozewicz este șocantă prin nuditatea expresiei: stil direct, economie verbală, enumerare distantă. Ai impresia unui pre-limbaj elementar — rostire *înainte de* orice rostire, bîlbîială sacadată de copil care numește doar cîteva lucruri, cîteva repere sumare ale unui univers încă discontinuu. O poezie cu mari pete albe, fără cuvinte de legătură, avansînd numai prin verbe și substantive, decupînd realul într-un mod foarte personal, oferind extrem de puține elemente de reprezentare, pentru a lăsa — între ele — zborul liber al imaginației. Apoi, această impresie se corectează, se completează. Implicația *polemică*, prezentă în toate poemele lui Rozewicz, dovedește că această poezie este, de fapt, un post-limbaj, marcînd o experiență culturală consumată: e un lirism scris *după* și *împotriva* unei întregi poezii limbute, realizat printr-un efort de epurare a expresiei, de refuz al retoricei, — adevărată asceză a limbii. Selecția extrem de zgîrcită a cuvintelor pune în valoare expresivitatea lor. Ceea ce pagina păstrează sunt, parcă, elementele cornoase, dure, inalterabile, scheletul verbal care a rezistat la toate intemperiile, în timp ce o întreagă retorică tradițională a putrezit. Marile spații albe sunt rezultate ale unei eliminări voite, patrii în care funcționează sugestia.

De altfel, poetica lui Tadeusz Rozewicz apare limpede din o seamă de poeme. Ea este, mai întîi, o poetică a *distanței: Din spărtura / dintre mine și lume / dintre mine și obiectul / aflat la distanță / dintre subiect și adjectiv / urmează să țîșnească la suprafață / poezia* (« În teatrul umbrelor »). Distanță care devine, imediat, sentiment al distanțării, detașare, refuz al grandilocvenței și sentimentalismului, un fel de parabolism de tip brechtian. Deviza lui Rozewicz pare a fi conținută în două cuvinte — « fără exagerare ». Iată cum este povestit un moment de demonie politică: *Voi povesti o întîmplare / nu prea interesantă // arderea versurilor / se desfășoară în liniște / iată o ceremonie / lipsită de gesturi / arderea versurilor se desfășoară / în decorul obișnuit / o masă trei scaune / un dulap plin de cărți // Cînd se nășteau cuminte poemele / hîrtia țipa / acum tace* (« Fără exagerare »). După cum se vede, este vorba de o poetică a angajării în concretul istoric, de participare la eveniment. Pentru Rozewicz, poetul e răspunzător de destinul lumii, de viața imediată a semenilor săi. Numai că acest militantism indenegabil nu se încheagă, la modul romanticilor, din mari gesturi și perorații de tribun sau profet social, ci se întrezărește — paradoxal — în crisparea încremenită în fața evenimentului (se poate vorbi, aici, chiar de un *Verfremdungseffekt*), în tonul zugrumat, în ironia și sarcasmul relatării, în general în tonul polemic implicat de la început, adică odată cu selecția însăși a datelor concrete ce vor constitui poemul. Toate acestea, departe de a anula angajarea poetică totală, o sporesc prin particularitatea raportului dintre eu și lume. *A venit la voi / și zice // Nu mai răspundeți / nici de lume nici de sfîr-*

https://biblioteca-digitala.ro

şitul lumii / vi s-a luat povara de pe umeri / sînteţi ca păsările şi copiii / jucaţi-vă // Şi ei se joacă // uitînd / că poezia zilelor noastre / înseamnă luptă pentru a putea să respiri (« Despovărare »).

Zona în care este angajat lirismul lui Rozewicz este aceea a *problematicei morale*. Polemica vizează, tot timpul, toate tipurile de umanitate degradată: ororile politicienilor iresponsabili în faţa cărora se înaltă gesturile simple, aproape mecanice, ale femeilor bătrîne ce simbolizează răbdarea, înţelepciunea şi — pînă la urmă — optimismul inebranlabil al omenirii (« Poveste despre femeile bătrîne »), prostia umană (« Corectură »), negustoria cu sentimente, practicată de « diferiţi indivizi lirici » (« Mică publicitate lirică »), filistinismul burghez, lipsa *morţii personale*, în care un Nietzsche ori Rilke vedeau un semn al demnităţii omului (« Moartea micului burghez »), absenţa criminală a sensibilităţii (« La suprafaţă mai repede ») etc. O învăluită ambiţie cu finalitate etică străbate această poezie a parabolei răsturnate: rîzînd amar, ironizînd, ricanînd, batjocorind, poetul îndeplineşte funcţia de formator de conştiinţe, acţionează direct, fără cruţare, asupra sufletului.

În plus, avem de-a face cu o poetică a *concretului*. Rareori am întîlnit un lirism care să evite cu atîta obstinaţie abstracţiunea, care să calce direct pe concretul lucrurilor, pe concretul existenţei, resimţită aproape exclusiv în datele ei organice. *Cea mai limpede / descriere a pîinii / este descrierea foamei*, spune Rozewicz (« Schiţă pentru o erotică a zilelor noastre »), indicînd astfel poziţia centrală a omului şi a nevoilor umane atît în universul concret cît şi în universul poeziei sale. De altfel, poetul polonez are cîteva versuri memorabile pentru a-şi autocaracteriza lirismul: *Osîndit la nu se ştie cîţi / ani de muncă grea / — de cine / de nimeni — / osîndit la har / fără anestezie / îşi smulgea din măruntaie / forma pură a frazelor / să ne săpăm grădina . . .* (« Vocea din Croisset »). « Să ne săpăm grădina » — iată o altă deviză valabilă pentru toţi oamenii: invitaţi la actul simplu, cotidian, generator de frumos, în care este implicată o întreagă filozofie, o nemărginită răspundere morală. Concreteţea limbajului poetic rezolvă deosebit de plastic şi economic sentimente şi idei pentru care o poetică de tip tradiţional ar fi cheltuit multe cuvinte, ar fi solicitat multe lacrimi. Iată această mică bijuterie lirică intitulată « Nimic »: *Noaptea / cuvîntul NIMIC / se-mprăştie, loveşte / cu furie. // Ziua / cuvîntul îşi pierde / violenţa // se strecoară prin viaţă / precum cuţitul prin carnea vie*. În ultimă instanţă, dincolo de faptele şi atitudinile parabolice, lirismul lui Rozewicz concretizează pregnant dramatismul şi demonismul istoriei, precum şi imensa răspundere care apasă pe umerii poetului.

Restituirea în româneşte a unei asemenea poezii — clasic-umanistă în finalitatea ei de modelare a spiritului, modernă în expresia ei epigrafică, anti-calofilică — constituie un act de osmoză şi confruntare culturală. Cititorul nostru va face, desigur, apropierile şi distincţiile ce se impun între Rozewicz şi unele direcţii actuale ale lirismului contemporan — mă gîndesc, deocamdată la parodismul tragic al lui Marin Sorescu, la expresionismul patetic şi bolovănos al lui Ion Gheorghe. Excelentă cunoscătoare a limbii române, Irena Harasimowicz a stabilit nişte echivalenţe lirice care se impun prin forţa sobrietăţii, prin cursivitatea expresiei, prin pregnanţa termenilor lexicali; poemele traduse par a fi fost scrise direct în româneşte, cu un acut simţ al concretului, cu o adevărată ştiinţă a rostirii lapidare, uneori eliptice, cu o nuanţată artă a conotaţiilor, — calităţi pentru care traducătoarea merită toate felicitările.

https://biblioteca-digitala.ro

MOMENTE SEMNIFICATIVE DIN OPERA DE TRADUCERE A LITERATURII UNIVERSALE

În continuarea comentariilor trecînd în revistă tălmăcirile de valoare care, în anii de după 23 August, au venit să îmbogățească, în țara noastră, receptarea literaturii eseistice și de idei, « Secolul 20 » propune cititorilor săi o secțiune selectivă prin etapa mai nouă, marcată, la începuturile ei, de autori ca Giambattista Vico și D'Holbach, pînă la contemporani prestigioși ca Ortega y Gasset, T. S. Eliot sau Auerbach, ale căror opere, traduse în românește în ultimele trei decenii, reprezintă o temeinică înfăptuire a culturii noastre socialiste, preocupată să preia și să evalueze critic tot ceea ce cugetarea majoră a secolelor premergătoare a produs mai semnificativ.

https://biblioteca-digitala.ro

MONTAIGNE

În estetica, în critica, și chiar în istoria literară, s-a impus cu autoritate un punct de vedere care poate interesa și teoria traducerii: opera literară poate fi citită într-o infinitate de feluri. Cititorul, prin lectura sa, re-creează opera, afirmație care poate fi extinsă și asupra activității traducătorului, cititor ideal, al cărui efort, materializat în transpunerea operei dintr-un limbaj într-altul, este cel mai apropiat de ideea pe care ne-o facem despre lectură ca act creator. Se spune că traducătorul trebuie să fie un interpret fidel al operei originale, fidelitate care însă, dacă o privim mai îndeaproape, apare și ca infidelitate față de operă, orice traducere bună presupunînd afirmarea unei subiectivități. Căci, în mod paradoxal, acea mult invocată fidelitate zeloasă și devotată pînă la habotnicie a traducătorului față de textul tradus, nu se poate realiza decît dacă traducătorul își este fidel în primul rînd sieși. Într-o bună traducere (ca și într-o bună pagină de critică, un bun traducător fiind, în felul său, nu numai un artist ci și un bun critic), îl vei găsi pe autorul tradus, dar și pe cel ce l-a tradus.

Traducerea nu fixează însă numai o lectură posibilă făcută de o individualitate, ci și un moment posibil al acestei lecturi, o mentalitate, o sensibilitate datate istoric și exprimate într-o limbă aflată într-o anume etapă a dezvoltării sale. De unde și ceea ce am putea numi condiția ingrată a traducerii și a traducătorului. Dacă despre perenitatea capodoperei originale se poate vorbi, nu în egală măsură se poate vorbi despre perenitatea traducerii capodoperei. Aceasta devine la un moment dat caducă, marcată de desuetudinea limbii, survenită după scurgerea unui interval de timp, acut și supărător percepută. Opera originală e în afara acestui regim. Desuetudinea ei lingvistică e o desuetudine privilegiată, ea fiind creație, și nu recreație. O traducere făcută acum o sută de ani din Lamartine, oricît de bună, e inutilizabilă astăzi, nu pentru că ar fi ininteligibilă, ci pentru că limbajul ei este resimțit de cititorul modern ca avînd valori

https://biblioteca-digitala.ro

conotative derizorii. O traducere definitivă este o utopie, de unde și o anumită amărăciune a traducătorului față în față cu lucrarea sa.

Ținînd seamă de toate acestea, care ar fi soluția acceptabilă în traducerea unor opere scrise într-o limbă devenită acum arhaică? Există în limba română cîteva asemenea dificile cazuri strălucit rezolvate, dintre care și cel al monumentalei traduceri a *Eseurilor* lui Montaigne (București, Editura Științifică, 1966, vol. 1; 1971, vol. 2) făcută de către Mariella Seulescu, important eveniment în cultura românească.

Traducătoarea a intuit că franceza secolului XVI trebuia tradusă printr-o română modernă, care face însă uz de arhaisme, dar cu multă cumpătare, mai curînd de cuvinte cu un anume iz arhaic, dar altminteri aproape obișnuite sau resimțite ca atare, și — acesta e poate cel mai mare merit al acestei traduceri — de o sintaxă arhaizantă, mai puțin nocivă în abstractitatea ei decît un vocabular arhaic, dar nu mai puțin eficientă în crearea unui climat lingvistic analog cu cel al originalului. Excesul de arhaisme rare, ieșite cu totul din uz, situate mecanic la nivelul cronologic al limbii originalului, ar fi conferit textului conotații cu localizare specific românească, adevăr elementar (dar nu totdeauna evident pentru traducătorii noștri) la care Mariella Seulescu a fost foarte atentă, înțelegînd că lucrul care trebuie salvat este întotdeauna o anumită transparență, realizabilă prin utilizarea unor soluții relativ neutre în zonele nevralgice. Un anumit « minus », în acest caz, poate mai curînd să potențeze tonalitatea specifică originalului, decît un « plus » distonant.

În mod mereu uimitor, bătăile cele mai dinlăuntru ale textului francez ni se comunică, gîndirea se face ritm (realizat prin extraordinar de inspirata mișcare, lentă și întortochiată, sintactică; atenția aceasta acordată de către traducătoare mișcării textului trădează o mentalitate modernă) și ritmul, gîndire: « Greșelile făcute atît de des din pricina aducerii mele aminte, tocmai atunci cînd mă bizui mai mult pe ea, nu sînt pierdute în zadar; ea poate să-mi jure în ceasul acesta și să mă încredințeze, eu scutur urechile; cea dintîi piedică adusă mărturiei sale mă ține în loc și n-aș îndrăzni să mă încred în ea despre lucrul cu greutate, nici să-i dau putere asupra faptei altuia. Și dacă nu ar fi să facă alții din lipsă de credință ceea ce eu o fac din lipsă de aducere-aminte, aș lua totdeauna drept bun adevărul din gura altuia, nu pe al meu. Dacă fiecare ar sta să vegheze de-aproape, urmările și împrejurările patimilor care îl stăpînesc, așa cum făcut-am eu cu cele ce mi-au fost date, le-ar vedea venind și ar încetini puțin zorul și goana lor. Ele nu ne sar totdeauna dintr-o dată de grumaz; se află amenințare și treptare. » (vol. 2, p. 641).

Mînuind cu virtuozitate limba română mai veche și mai nouă, devenită, prin har creator, expresie în registru unitar și inconfundabil, Mariella Seulescu ne-a dăruit un Montaigne care este, acum, și al nostru.

IRINA MAVRODIN

https://biblioteca-digitala.ro

GIAMBATTISTA VICO

Prin destinul său cultural, gîndirea filozofică a lui Giambattista Vico aparține acelui tip de spiritualitate care, rămînînd subterană epocii care a creat-o, fertilizează epoca succesivă și explică în acest fel continuitatea etapelor iar prin aceasta, revelă, poate în mod paradoxal, semnificația cea mai profundă a epocii proprii. Acceptînd premisa, ea însăși vichiană, a continuității culturii spirituale, Vico ne apare nu numai ca un precursor al gîndirii romantice (rol preferențial acordat lui, îndeosebi, de exegeza croceană) dar și ca o expresie a gîndirii iluministe, văzută prin prisma acelor valori care, în timp, s-au dovedit a fi bunuri cîștigate. Istorismul, noutate excepțională în epocă și temei al actualității gîndirii vichiene, a însemnat, înainte de toate, o concepție potrivit căreia orice fapt material sau spiritual este o funcție de timp. Prin această concepție, indiferent de aprofundările și de accepțiunile pe care le va căpăta în perioada romantică, Vico rămîne cel ce a impus filozofiei moderne această nouă dimensiune, sub semnul ei stînd, mai mult ca oricare altul, secolul nostru. Pentru a ajunge la elaborarea teoriei progresului istoric, Vico, în dorința de a realiza o sistematizare globală a ideilor *de Deo*, *de mundo*, *de homine*, pornește de la o cercetare în planul gnoseologiei. În Italia meridională, la acel început de secol, al XVIII-lea, și îndeosebi în cercurile intelectuale napoletane familiare lui Vico, speculația filozofică se zbătea între moștenirea galileană și platonismul Renașterii. Pătrunderea curentelor, atît cartezian cît și senzualist, nu schimbaseră situația pentru că în ceea ce privește fizica, gîndirea carteziană, unită cu gassendismul, a urmat știința lui Galilei, în vreme ce metafizica lui Descartes s-a unit cu cea platonizantă. Rămînea nerezolvată sciziunea între fizică și metafizică, între știința galileană și ereditatea platonică, între lumea naturii și lumea spiritului.[1] În fața acestui impas, Vico, respingînd pe de o parte metoda deductivă carteziană care, căutînd garanția existenței în ordinea subiectivă a lui « cogito », punea în primejdie posibilitatea cunoașterii adevărului, iar, pe de altă parte, temîndu-se de instanța sceptică implicită în gnoseologia empiristă, se întoarce, ca la o matcă, la umanismul italian. Preia de la Ficino concepția Renașterii, rămasă vie grație gîndirii lui Bruno și Campanella, prin care cunoașterea se identifică cu capacitatea creatoare. Adoptînd formula *verum et factum reciprocantur* și paralela între divinitate, făuritoare a naturii, și om, făuritor al lumii omenești, deci cunoscător în exclusivitate al acestei lumi, Vico restrînge domeniul cognoscibilului, conferindu-i în schimb garanția adevărului. Prin limitarea « factum »-ului la lumea istoriei umane, Vico, cu o precisă « măsură a idealului » (după expresia lui De Sanctis), trasează pe de o parte granițele propriei sale gîndiri care retează perspectiva epistemologică, însă, pe de altă parte, revitalizează ideea umanistă a demnității omului, făuritor

---

[1] cf. Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana*, Torino, 1966, vol. II (Controriforma e barocco)

https://biblioteca-digitala.ro

al propriei soarte, și optează pentru o filozofie etică, deschisă problematicii umane. Este de notat că prin această opțiune Vico se înscrie pe un făgaș specific spiritualității italiene, dar totodată întîlnește filozofia iluministă într-una din înfăptuirile ei esențiale, aceea de a fi renunțat la absolutul intelectului metafizic pentru a-și crea un ideal uman, pe care va încerca să-l definească și să-l realizeze.[1] Problema cunoașterii devine astfel la Vico o problemă de filozofia istoriei, noua știință, care, reluînd principiul renascentist al imanenței, studiază multitudinea faptelor istorice pentru a afla în ele legile intrinseci care le guvernează. Aceste legi operante la nivelul întregii umanități, compun în concepția filozofului napoletan, o « istorie ideală eternă », definită ca mișcare ciclică cu ritm triadic, care scandează ascensiunea speciei umane de la « barbaria primitivă » spre cea mai înaltă cunoaștere. Această istorie ideală este, însă, numai măsura și sensul istoriei reale, este o potențialitate spre care istoria reală tinde dar pe care nu izbutește în mod necesar să o actualizeze. Această accepție a progresului îl desparte pe Vico atît de tradiția augustiniană reînviată în epocă de scrierile lui Bossuet, cît și de gîndirea istorică a filozofilor romantici, îndeosebi a lui Fichte și Hegel (al căror precursor este îndeobște considerat a fi) deoarece idealismul romantic, privind istoria ca un plan providențial și așezînd progresul sub semnul necesității divine, egalizează faptele istorice, făcînd progresul însuși de neconceput iar intervenția umană inoperantă.[2] Cu un simț al faptului concret, moștenit parcă de la Machiavelli și Guicciardini, Vico afirmă caracterul problematic al progresului, care cînd se realizează, este un merit uman.

Implicită explicației cursului istoriei omenirii, cugetarea estetică este a doua mare forță novatoare a teoriilor lui Vico. Încadrînd poezia în a doua vîrstă a omenirii, vîrsta fanteziei, Vico o opune intelectului și, asociind-o cu simțurile, o identifică cu cunoașterea prin imaginație. Astfel Vico se desparte de concepția raționalist-aristotelică și de cea empirist-subiectivă și hedonistă, pentru a introduce poezia în teoria cunoașterii; izolînd-o de filozofie, el pune, înainte de Kant problema autonomiei artei și delimitează domeniul esteticii. Prin aceasta filozoful italian premerge concepția lui Baumgarten și a esteticii romantice pe direcția continuată în secolul nostru de gîndirea lui Benedetto Croce.

Se poate spune, deci, că Vico se impune spiritualității contemporane atît prin rolul său anticipator în istoria filozofiei occidentale, cît și prin actualitatea ipotezelor privind valoarea filozofiei și dimensiunile ei majore. De aceea abordarea *Științei Noi* astăzi, implică în primul rînd o poziție ideologică privind valoarea tradiției. Stilul vichian, prin construcția sa dificilă, de tip latin, cu purisme arhaizante și calcuri după topica dialectului napoletan, este, cuvînt cu cuvînt, o bătălie dramatică de cucerire a unui limbaj filozofic care să fie totodată un limbaj emoțional propriu istoriei. Faptul că Nina Façon a ales calea unei traduceri de tip explicativ, într-un limbaj modern de mare claritate

---

[1] cf. Ernst Cassirer, *La filosofia dell'illuminismo*, Firenze, 1970

[2] cf. Nicola Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, art. *storia*, U.T.E.T. 1968

F. 94—97 c 6

https://biblioteca-digitala.ro

și precizie terminologică, care, conform unui precept ciceronian drag Renașterii, are calitatea de a dovedi cunoașterea nu numai a limbii ci și a culturii căreia li corespunde această limbă, implică o dublă opțiune. Pe de o parte, prin versiunea sa, traducătorea optează pentru ideea valorificării actualității și permanenței gîndirii vichiene, renunțînd la o traducere care ar fi accentuat plasarea istorică a filozofului, opțiune care privește tradiția ca o sumă de probleme ce hrănesc civilizația contemporană și nu ca un fapt de erudiție; pe de altă parte, operînd în prealabil o ierarhizare a valențelor textului vichian, conștientă că o traducere nu poate reda niciodată exhaustiv semnificația unui enunț, ea optează pentru o lectură ideologică. Se ajunge însă prin aceasta, la un rezultat paradoxal, dar nu neobișnuit în istoria traducerii, prin care textul vichian devine mai accesibil cititorului român decît celui italian. Riscul implicit acestei soluții, pe care traducătoarea și l-a asumat în avantajul înțelegerii conceptelor, este acela de a zugrăvi un Vico în exclusivitate filozof, în vreme ce în textul original el se dovedește totodată scriitor și stilist. S-ar putea spune că prin poziția de maximă responsabilitate morală și culturală față de textul vichian, traducerea românească, ca operă realizată, revelă încrederea autoarei în eficacitatea umanizatoare a contactelor între civilizații și epoci diferite și prin aceasta devine o expresie emblematică a personalității sale de filolog, traducător și profesor.

SMARANDA BRATU STATI

D'HOLBACH

În 1957, Dan Bădărău traducea și prefața pentru publicul român *Sistemul naturii*, cartea scrisă, în ajunul unei revoluții burgheze, de către un baron care contribuia la desăvîrșirea preliminariilor ei culturale. Baronul d'Holbach își așeza cartea sub patosul acestei chemări: « Reîntoarce-te, deci, copil fugar, reîntoarce-te la natură ! »

Secolul XVIII francez nu auzea această invitație retorică pentru întîia oară. Dar să nu ne înșelăm; aceeași în gura lui La Hontant, de Saint-Pierre, Rousseau sau d'Holbach, ea nu era subordonată unei ideologii unice. Întoarcerea rousseauistă la natură, în care stăruia încă ceva din suspinul astenic și tînguirea dezorientată a bucolismului, reprezenta înscenarea romantică a unei evadări care nu va avea loc niciodată. Pentru romanticul francez, natura este un deziderat abstract și discursul despre ea o vorbire aluzivă. Natura slujea aici unei ideologii a regretului, căci în preajma ei se năștea plînsul neconsolat după animalitatea pierdută. Pentru Rousseau, descoperirea naturii se făcea astfel *împotriva societății* și natura devenea în acest caz adăpostul fictiv al unei conștiințe pe care istoria o făcuse neferi-

https://biblioteca-digitala.ro

cită. De vreme ce natura rămăsese definitiv în urmă, iar individul nu mai aștepta nimic de la civilizație, singura soluție părea să fie aceea a mizantropului solitar, visînd și botanizînd în singurătate.

În fond, Rousseau descoperea natura pornind de la imperativele moralei; cu d'Holbach, om de știință, lucrurile se petrec invers: el descoperă morala pornind de la fizică. A te întoarce la natură însemna acum să te întorci la *cunoașterea* principiilor și legilor ei și apoi, pornind de aici, să deduci și să explici totul, pe om inclusiv, ființa sa spirituală, morală, și socială. Antropologia nu este, în cele din urmă, decît o filosofie aplicată a cauzelor naturale.

Ar fi deci greșit să ni-l imaginăm pe d'Holbach ca pe un iubitor al științei de dragul cunoștințelor. A trăit într-o vreme cînd totul trecea prin pasiune, inclusiv rațiunea, și cînd știința nu era decît principala dogmă într-o religie a ateismului. A fost, ca toți enciclopediștii, un moralist camuflat: de fapt, credea că un bilanț complet și onest al universului ar putea fi o propedeutică salubră la orice fericire viitoare. Fanatic al actului epistemic, a sperat că-i poate face pe oameni fericiți denunțînd fenomenologia misterului ca impas al rațiunii care face din limită și neputință propria sa filosofie și surogat al explicației. De ce nu ar fi *fericirea* o stare născută din acordul ființei naturale a omului cu natura *înțeleasă?* Rousseau îl reda naturii pe om sustrăgîndu-l civilizației; d'Holbach, păstrîndu-l în civilizație (în fond o natură mai complicată și ea), dar sustrăgîndu-l supranaturalului. A construit, de aceea, un întreg edificiu teoretic numai ca să-l cheme din eres, din iluzie, și din înaltul vid, ca să ne răpească unui cer afumat de tămîie slugarnică.

Dar în omul acesta, care a crezut că nu trebuie să faci decît un pas de la nervi la gîndire, așa cum, la fel, e nevoie doar de un pas bine făcut pentru a ajunge de la biologie la sociologie, se vădește toată gloria și mizeria materialismului de secol XVIII. D'Holbach a avut naivitatea de a explica la tot pasul complexul prin simplu, împărtășindu-se din optimismul gnoseologic propriu științelor fizice care gravitează în jurul mecanicii elementare. A obținut, cu acea aplecare clinică proprie intelectului laic, toată bogăția unei ființe care se explică doar prin esența sa; dar a obținut-o laolaltă cu sărăcia acelui ateism care judecă religia dintr-o zonă preculturală. Nu avea cum să știe, în acel ceas prea timpuriu al rațiunii, că, instaurînd peste tot ordinea profanului, a pierdut arheologia sacră a actelor culturale; și că în acest sens istoric, e nevoie de puțină anatomie divină pentru a-l înțelege pe om.

GABRIEL LIICEANU

https://biblioteca-digitala.ro

DOAMNA DE STAËL

« Conversațiile în societate sînt astăzi un lucru de folos, deoarece opinia publică se formează datorită lor: cuvintele au devenit acțiuni », afirmă Doamna de Staël și această declarație peremptorie poate fi considerată o pledoarie *pro domo*.

După cum se știe, autoarea unei opere compusă din romane, eseuri programatice și piese de teatru, și-a petrecut cea mai mare parte din viață, vorbind. Cariera și-o începe la vîrsta de zece ani în salonul mamei sale, doamna Necker, o continuă în exil la reședința de la Coppet și în diversele orașe în care poposește uluind capete încoronate, filozofi și poeți cu impetuoasele sale discursuri și ia sfîrșit în 1817, la Paris, unde în salonul din strada Mathurins, amfitrioana, paralizată, continuă să primească și să-și « electrizeze » musafirii prin strălucitoarele sale replici.

Fraza citată mai sus conține în același timp și profesiunea de credință a scriitoarei care a considerat cuvîntul, fie el rostit sau scris, un mijloc de acțiune, o armă ce poate fi pusă în slujba ideilor înaintate pe care dorea să le difuzeze în rîndurile marelui public.

Încrederea Doamnei de Staël în puterea cuvîntului s-a dovedit întemeiată. Ecourile conversațiilor din salonul de la Coppet — unde ani de-a rîndul și nopți în șir Benjamin Constant, Grimm, Schlegel și nenumărați alți savanți și cărturari iluștri i-au dat replica — s-au auzit în întreaga Europă. Cuvintele au fost considerate acțiuni îndrăznețe. Unii s-au temut — printre ei se număra Napoleon Bonaparte —, alții au aderat cu entuziasm, convinși că Doamna de Staël și grupul de intelectuali adunați în jurul ei sînt purtătorii lor de cuvînt.

Pentru noi cei de azi, salonul de la Coppet nu mai apare doar ca un centru de raliere al democraților cu tendințe liberale ci — văzut prin prisma operelor generate de ideile ce s-au conturat în cursul discuțiilor — și prima « academie » în care s-au abordat în mod inter-disciplinar probleme legate de literatură și știință, filozofie și mitologie.

Actele nenumăratelor colocvii de la Coppet au fost reunite în trei opere intitulate: *De la religion considérée dans ses sources et ses développements* de Benjamin Constant, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, urmată de volumul *De l'Allemagne*, ultimele două purtînd semnătura Doamnei de Staël.

Habent sua fata libelli . . . Erudita lucrare a lui Benjamin Constant trece neobservată în momentul apariției, publicul nefiind încă în măsură, în 1824, să prețuiască la justa ei valoare o operă în care se încerca explicarea fenomenului religios, plasîndu-l într-un context social-istoric.

Dimpotrivă, cele două volume de eseuri teoretice ale Doamnei de Staël se bucură de un succes imediat și răsunător.

De l'Allemagne devine « Biblia » romanticilor care află în volumul Doamnei de Staël invitația mult dorită de a da frîu sensibilității și pasiunii, precum și prestigioase « modele » făurite în

https://biblioteca-digitala.ro

încețoșatele ținuturi nordice, opere spre care merg, neîndoios, preferințele autoarei.

Atinși cu toții de acel « mal du siècle » definit de Germaine de Staël într-o frază ce-ar putea fi semnată și de Pascal și de . . . André Malraux: « Tot ceea ce omul a făcut mai măreț se datorește simțămîntului dureros al destinului său neîmplinit »[1], tinerii contemporani ai castelanei de la Coppet se cufundă, cu aparenta binecuvîntare a autoarei, în sumbra lor melancolie și în contemplarea unui trecut « glorios », uitînd că Doamna de Staël pleda necontenit nu numai pentru perfectibilitatea literaturii dar și a oamenilor.

« În timpul Restaurației, spune Albert Thibaudet, romantismul — revoluționar ca formă — rămîne conservator prin ideile exprimate de poeți ».

Abea în 1830, raportul stabilit de Doamna de Staël între revoluția politică și cea poetică avea să fie nu numai înțeles ci și profund simțit, deoarece, din paseist, romantismul devine progresist.

Nu credem că sîntem departe de adevăr spunînd că unele idei ale Doamnei de Staël au fost imediat acceptate și preluate nu numai fiindcă romantismul plutea în aer în momentul respectiv, ci și pentru că autoarea « vorbea » cititorilor într-un limbaj cunoscut.

« Scriind, credea că mai discută încă » a spus despre ea malițiosul Fontanes referindu-se la amprenta lăsată de discursul oral asupra paginilor scrise, știut fiind că Doamna de Staël, de îndată ce oaspeții care îi dăduseră replica părăseau salonul, se așeza la masa de lucru și scria.

Irina Mavrodin — în substanțialul și documentatul studiu ce precede culegerea din romanele și volumele teoretice ale doamnei de Staăl[1]— ne avertizează că această amprentă, deși existentă, nu se aseamănă cu cele lăsate de limbajul familiar în proza modernă. « Dacă am spus la un moment dat că operele ei au fost mai întîi « vorbite » am înțeles prin aceasta că ele au fost vorbite într-un salon, în acel stil de conversație mondenă care își avea și el rigorile lui și care nu poate fi asimilat cu stilul unei conversații familiare obișnuite ». Comentatoarea fragmentelor este în același timp și traducătoarea paginilor alese, caz fericit ce coroborează teza de atîtea ori susținută și argumentată — și adesea uitată — conform căreia un traducător este în primul rînd un critic al stilului, fapt cunoscut de membrii « academiei » de la Coppet, care considerau traducerea o formă de activitate artistică. Între paranteze fie zis, atît Doamna de Staël cît și Benjamin Constant au găsit, în tumultoasa lor viață, și răgazul necesar pentru a traduce anumite opere literare din limba germană în limba franceză.

Meritul Irinei Mavrodin constă în primul rînd din definirea exactă a conceptului de oralitate în epoca cînd Doamna de Staël și-a scris eseurile, fapt din care decurge o atitudine de respect față de frazele

---

[1] Doamna de Staël: *Scrieri alese*, București, Editura pentru literatură universală, 1967, traducere și prefață de Irina Mavrodin.

https://biblioteca-digitala.ro

« orale » ieri și devenite retorice astăzi. Metoda utilizată ar fi putut avea rezultate nedorite dacă proza Doamnei de Staël ar fi fost alcătuită numai din cascade de fraze impetuoase, inspirate de entuziasmul ei contagios pentru cei ce o « ascultau » și cînd vorbea și cînd scria. Traducătoarea a știut însă că tonul ei declamator este numai una din aspectele stilistice ale acestei proze.

Sperînd că cititorii atenți o vor regăsi pe Doamna de Staël atît în avîntatele ei pledoarii, cît și în frazele lapidare, de o uluitoare limpezime, ce întrerup șuvoiul năvalnic al argumentării, Irina Mavrodin a respectat cele două coordonate majore ce definesc stilul Doamnei de Staël, pledoaria vehementă și constatarea lucidă. Printr-un meșteșugit joc de alternanțe, traducătoarea a reușit să ne facă să auzim și în limba română vocea înflăcăratei propovăduitoare a pasiunii, a sensibilității și a poeziei create în cețurile Nordului dar și a aceleia care n-a uitat niciodată că a învățat să gîndească lucid de la marele ei dascăl, Montesquieu.

Luciditatea poate fi uneori trecută cu vederea sau considerată drept o simplă utopie. Mai devreme sau mai tîrziu sosește clipa cînd, din remarcă lipsită de importanță sau din vis de neîndeplinit, constatările devin actuale.

Scrierile lui Montesquieu sînt considerate azi drept tratatele unui sociolog care, situîndu-se în afara sistemului în care trăia, a sesizat just raporturile sociale generate într-o anumită perioadă istorică de un anumit regim politic, și, chiar dacă societatea despre care a vorbit a dispărut, remarcile lui au devenit din « constatări » un principiu dinamic actual.

Raportul de interdependență dintre știință și literatură pe de-o parte și « civilizația » în care aceste fenomene au luat naștere — sesizat de Doamna de Staël la începutul secolului al XIX-lea — pare a fi fost dictat autoarei tratatului *Despre literatură* de oaspeți pe care, în mod misterios, castelana de la Coppet i-a recrutat din secolul nostru.

« Descoperind busola, omul a descoperit Lumea nouă, iar Europa morală și politică a suferit din acea zi schimbări considerabile. Tiparul este o descoperire a științelor. Dacă omul va ajunge să dirijeze într-o bună zi și navigația aeriană, cît de diferite vor fi atunci și raporturile din societate »

Dialogul cititorului cu cea care a afirmat că atît știința, prin mersul ei lent și neîntrerupt, cît și arta, prin salturile ei spectaculoase, pot și trebuie să influențeze raporturile între oameni, continuă și în epoca în care navigația aeriană este dirijată.

IRINA ELIADE

https://biblioteca-digitala.ro

HEGEL

Ca în nici o altă limbă (după cît știm), Hegel a fost tradus într-a noastră integral!

Este un fapt vrednic de relevat, o cinste pentru cultura românească și un dar de preț făcut cercetătorilor filosofiei de la noi. Căci Hegel nu-i un autor care se citește ușor ! Nici în original și — vai — nici în alte versiuni. Francezii, de cele mai multe ori, redau în germană termenii care li se par intraductibili; și cum aceștia sunt, îndeobște, cei esențiali, operația tălmăcirii devine, la ei, un fel de eschivă, de eludare ce presupune lectorului cunoașterea a două limbi.

S-a mers, la noi, cu mult curaj și lăudabilă rîvnă, către o redare totală și neșovăitoare, în românește, a operei lui Hegel. Se va fi izbîndit pe deplin în această cutezătoare întreprindere? E greu de răspuns. Înfruntarea textului hegelian rămîne o treabă ce nu poate fi calificată drept lipsită de riscuri, trudă și sudoare. Cititorul ca și traducătorul, va să se înarmeze cu multă răbdare, cu multă modestie și cu nedesmințită nădejde. Trei virtuți care, deși nu-s identice cu cele teologale, nu-s mai puțin rare și valoroase decît ele.

În editura Academiei au apărut — între anii 1962 și 1971 — 18 volume reprezentînd întreaga operă a lui Hegel redată în românește.

Jumătate din aceasta, fie 9 volume, poartă semnătura lui D. D. Roșca *(Prelegeri de estetică, Prelegeri de filosofie a religiei, Prelegeri de istorie a filosofiei, Studii filosofice, Știința logicii)*. D. D. Roșca este un vechi, erudit și credincios hegelian. Încă din anul 1928 a susținut la Paris, în fața Sorbonnei, teza de doctorat intitulată: *Influența lui Hegel asupra lui Taine, teoretician al cunoașterii și al artei*. (Drept teză complementară — ori secundară — a tradus în limba franceză *Das Leben Jesu — La vie de Jésus*). Teza a fost tradusă și publicată și în românește în anul 1968.

Principal lucrător în domeniul traducerii lui Hegel în românește, D. D. Roșca a tălmăcit în întregime 9 volume de Hegel și a acționat neobosit pentru răspîndirea filosofiei lui Hegel în rîndurile publicului românesc.

Celelalte 9 volume din operele publicate în editura Academiei sunt semnate de Radu Stoichiță, Virgil Bogdan și Constantin Floru.

Virgil Bogdan s-a încumetat să traducă (în 1965) *Fenomenologia spiritului*, lucrare greu de citit, lucrare greu de tradus. Fără a-i contesta cîtuși de puțin excepționalele merite și extraordinarul curaj, nimeni nu poate — sfîrșind de citit cartea — să nu se confirme în părerea că Hegel e un autor deficil și că, de fapt, rămîne aproape intraductibil.

Mai accesibilă publicului nespecialist, constituind o lectură mai ușoară — păstrînd proporțiile — este *Filosofia spiritului*, tradusă de C. Floru, bucata cea mai curgător tradusă din întreaga operă.

Printre traducerile de mari proporții din Hegel, la noi, este ș cea din 1943 (vol. II din *Izvoare de Filosofie*) a lui Constantin Noica,i și anume tălmăcirea primei lucrări a lui Hegel: *Diferența dintre filosofia lui Fichte și cea a lui Schelling.*

https://biblioteca-digitala.ro

Operația cumplit de grea (calificativul nu e folosit de circumstanță) a traducerii lui Hegel într-o limbă străină, respectiv în limba română, ne îndeamnă să luăm aminte la munca de traducere în general și să-i dăm, știind de ce, mai multă considerație decît suntem dipuși a-i da de la prima vedere. Această reconsiderare se impune mai ales în cazuri ca al lui D. D. Roșca, adică al acelor care își consacră de nu chiar toată viața în orice caz o bună parte a ei cunoașterii adîncite a unui scriitor și trecerii operei sale în limba admiratorului. Sunt oameni — vrednici de tot respectul nostru — care, precum spune Valéry Larbaud, cu referire la Samuel Butler, își *dau* un număr de ani autorului pe care-l iubesc, căruia înțeleg să i se pună la dispoziție și să-l slujească. Munca de traducător în aceste cazuri nu mai înseamnă doar o translație. mai mult ori mai puțin fidelă și ingenioasă, ci și un devotament, o devoțiune, o închinare. De asemenea simțăminte Hegel s-a bucurat din partea filosofilor români ca D. D. Roșca, Radu Stoichiță, Virgil Bogdan, Constantin Floru, și Constantin Noica.

S-a scris mult despre Hegel în românește. I s-au dedicat studii de oameni ca Ion Petrovici, Ion Banu, N. Petrescu, C. I. Gulian, Al. Dima, Gh. Bumbești, Barbu Buceanu, Gr. Bengescu, autorii traducerii în 18 volume ș.a. Poate însă că nimeni n-a meritat mai mult de la Hegel decît cei care și-au învestit atîția ani de viață operii de traducere a lucrărilor sale spre a da cît mai multora dintre concetățenii lor putința de a-l cunoaște pe filosoful de la care astăzi — cum spune unul din cei mai fervenți cercetători actuali ai hegelianismului, Kojève — se reclamă cele mai diverse curente filosofice, politice și culturale, pe Hegel, adevărat aristotelic motor imobil declanșator al mobilității atîtor diverse fascicole de gîndire toate în goană după absolut.

N. STEINHARDT

SAINTE-BEUVE

Critica franceză de azi, care-și revendică efemera calitate de a fi « nouă », a luat poziție, cel puțin prin exponenții ei cei mai declarați, împotriva lui Sainte-Beuve. O făcuse și Proust cu decenii mai înainte, într-o carte pe care nu a tipărit-o și din care a extras întinse pasagii (fără atingere cu acest subiect) pentru a le folosi în opera sa principală. Argumentele lui Proust sînt profund juste și definesc natura specifică și procesul creației de artă în esența lor, distinctă de viața artistului în societate.

Numai că Proust fiind, ca și Sainte-Beuve, un mare scriitor, s-a ocupat în opera sa, ca și acesta, de lucruri umane fundamentale (deci, firește, și de artă). Nici un mare artist, dar absolut nici unul, nici Flaubert, nici Mozart, nici Mallarmé, ca să nu mai vorbim de Tolstoi

https://biblioteca-digitala.ro

sau Dostoievski, n-a făcut altceva, prin fatalitatea geniului și strunirea artei, decît să exprime aceste lucruri umane fundamentale. Altă frumusețe, în artă nici nu există.

Lucrurile acestea, care constituie substanța artei și o fac posibilă, se află în societate, în mentalitatea și moravurile ei, în instituțiile și economia ei. Arta are legea ei proprie: autonomia ei, dar nu poate fi segregată de ceea ce-i dă substanță vitală. E stupid a elimina aceasta din preocuparea unui critic de artă, tot stupid și a face abstracție de biografia artistului cînd ea este sau poate fi cunoscută. Totul e cum și în ce spirit e condusă respectiva cercetare. Un studiu biografic plin de amănunte inutile (dealtfel multe îndoielnice) cum e cel în două volume al lui Painter despre Marcel Proust rămîne pînă la urmă de un interes mediocru și oarecum clandestin. Dar viața lui Proust sau a lui Dostoievski ne interesează, viața oricărui mare creator ne interesează (chiar dacă și poate mai ales dacă e banală).

Evident că adevărata critică nu poate fi decît estetică și că nu e critic acela care substituie analizei și judecării operei de artă ca atare cine știe ce considerații generale istorice, morale, sociale, economice, etc. Dar tot evident e că un critic cu adevărat mare nu poate fi decît unul cu o viziune cuprinzător umană, unul a cărui inteligență sesizează atît esențele cît și relațiile fenomenelor. Critica durabilă e totdeauna mai mult decît critică, după cum orice lucrare a spiritului, mai ales una de geniu, merge totdeauna mai adînc și mai departe decît sfera pe care și-o asumă. Viziunea critică a lui Sainte-Beuve a fost una de cuprindere a umanului și îndeosebi una caracteristic franceză și clasică, anume una de moralist. Spiritul său e poate cel mai montaignian din toată literatura franceză. De aceea, reușita lui cea mai de seamă este portretul literar. Toate cărțile și culegerile lui sînt operă de portretist, de extraordinar portretist, *id est* de moralist de pură tradiție clasică.

Moralistul acesta e de fapt întemeietorul criticii literare moderne și pînă acum regele ei indetronabil, orice ar spune unii sau alții. Critica franceză de pînă la el, cea căreia apariția lui i-a grăbit sfîrșitul (și așa inevitabil) era o critică formală și « grammairienne », destul de asemănătoare ca spirit cu aceasta ce se proclamă acum a fi nouă (ambele descinzînd de altminteri din cea de care rîsese Molière în *Les femmes savantes* și în nu puține alte comedii). Cît despre « scriitură », « nivele », « semnificant » și celelalte, relativa lor noutate constă mai ales în terminologie (nu și în pedanteria ei, bineînțeles). Sainte-Beuve era prea bun prozator ca să se exprime în felul acesta, dar numai un intelect obliterat nu vede că la el analiza operelor literare pătrunde și discerne și ceea ce nomenclatura « noii critici » vrea să denumească.

În ciuda crizei sale de « spiritualism » vaporos (pe care o marchează în special *Volupté*), Sainte-Beuve era un spirit clasic, sceptic și pozitivist. Romantismul a însemnat pentru el mișcarea ce se impunea prin spiritul epocii și geniul autorilor. Religiozitatea sa din *Port-Royal* e de stil clasic și riguros, ca pictura franceză din secolul XVII, a unor Philippe de Champaigne sau Le Nain. Esențială însă și definitorie pentru mentalitatea lui rămîne atît orientarea liberală din anii maturității cît și poate, mai ales, adeziunea din tinerețe la ideile saint-simo-

https://biblioteca-digitala.ro

niene (adeziune care explică privirea sa lucidă și precisă în problemele sociale și politice).

Pompiliu Constantinescu, admirator constant al lui Sainte-Beuve, dăduse în 1940 un vast florilegiu de fragmente mai mult sau mai puțin extinse din opera marelui critic francez, revelatorii pentru gîndirea acestuia. Folosind o bună parte din trunchiul acelei ediții și întregindu-l cu texte traduse de Șerban Cioculescu (cel mai indicat pentru această colaborare postumă), fosta Editură pentru literatură universală ne-a oferit în 1967 un solid volum în care opera propriu-zis critică a lui Sainte-Beuve se înfățișează mai consecvent, mai puțin fragmentar, dar reducînd, firește, acea largă deschidere în « evantai de idei » pe care o prezenta admirabila antologie a lui Pompiliu Constantinescu. Cu un aparat critic excelent, întocmit de Șerban Cioculescu și Micaela Slăvescu și cu un remarcabil studiu introductiv de Savin Bratu, volumul acesta reprezintă o contribuție de primul rang la cultura noastră umanistă.

ALEXANDRU PALEOLOGU

EMERSON

În 1968, Editura pentru literatură universală publica în excelenta traducere a laboriosului și fecundului anglist Leon D. Levițchi, o culegere din eseurile marelui deschizător de drumuri al literelor americane, poetul, eseistul, filozoful moralist romantic Ralph Waldo Emerson. Pentru America, Emerson a însemnat ieșirea din provincialismul spiritual și găsirea unei căi originale spre valoarea culturală de rezonanță universală. Gestul său de revoltă împotriva autorității dogmelor a redat individului rotunjimea morală și încrederea în capacitatea sa de percepție, — înțelegere și expresie a adevărului, binelui și frumosului. La peste trei decenii de la « Declarația de Independență », prin eseul *Natura* (1836) și prin cuvîntările ocazionale ținute la Harvard (1837 — *Cărturarul american*) și la alte așezăminte universitare, Emerson a semnat, cum s-a spus, « Declarația de Independență culturală » a Americii.

« În starea socială în care se află », nota Emerson în *Cărturarul american*, « membrii societății au suferit amputări ale trunchiului și umblă de colo pînă colo ca niște monștri rătăcitori — un deget bun, un gît bun, un stomac bun, un cot bun, niciodată însă un om ». Există remedii? Da, afirmă Emerson, societatea realizează omul complet prin delegarea funcțiilor de « cugetător » și de « rostitor », de Cărturar și Poet. Fără ei, societatea rămîne un mecanism limitat în sfera economicului. Cărturarul se formează prin congruența influențelor naturii, ale tradiției livrești și acțiunii, și are îndatorirea permanentă « de a observa » natura în care este integrat, și pe sine însuși. El este un

https://biblioteca-digitala.ro

explorator înzestrat cu simţ moral şi curaj: « E ochiul lumii. E inima lumii ». Cărturarul oferă societăţii pilda curajului moral în abordarea necunoscutului. El are, sau trebuie să aibă, tăria de a-şi apăra şi susţine adevărul chiar cînd mediul social opac i se opune.

Asemenea Cărturarului, Poetul este « un reprezentant », nu al societăţii, ci al umanităţii, este « omul frumosului ». Rolul său e mai presus de al oricăror profeţi, fiindcă el aduce izbăvirea omului prin frumos. Nevoia de expresie dă omului măreţie. Poetul îi exprimă plenar pe toţi oamenii, cu toate visele şi năzuinţele lor. Prin rostirea sa, el conferă adîncime idealurilor în care a crezut, în decursul istoriei, umanitatea, fiindcă, spune Emerson, « naşterea unui poet este principalul eveniment al cronologiei » *(Poetul)*.

Prin răzvrătirea sa şi prin predicarea unei religii a naturii, Emerson este, desigur, un romantic. În viziunea lui, modelul firii este frumuseţea ce cuprinde în păienjenişul ei înfinit însăşi divinitatea. Natura şi omul exprimă astfel spiritul suprem. Între legile naturii şi legile morale apare un paralelism perfect. Natura devine un sanctuar al simbolurilor moral-estetice, de aceea, omul trebuie să i se adreseze atunci cînd vrea să afle şi să se afle pe sine.

Tehnica eseurilor lui Emerson — subtil redată în interpretarea lui Leon Leviţchi — este esenţialmente poetică. Filozoful lansează ideea într-o formulare cît mai percutantă, astfel încît să producă un şoc puternic pe fluidul conştiinţei celor care-l urmăresc. Apoi ideea se propagă prin mişcări circulare asemenea undelor pe suprafaţa unui lichid. Întemeietor al simbolului în poezia americană, Emerson face din fiecare eseu un simbol moral-estetic-intelectual. Ideile se înlănţuie nu după principiile raţionamentului, ci după logica simbolului pe care îl construiesc. Deşi romantic, confesiunea lui nu are hiaturile de tensiune ale unui Byron sau Shelley, forma artei sale urmărind ritmurile naturale ale imaginii sau simbolului pe care îl exprimă. Ca romantic, propune organicitatea formei, reflex al organicităţii naturii. Dar, printre complicatele unduiri ale fluxului conştiinţei sale — mărturisindu-se prin constelaţia de aforisme care-i brăzdează eseurile cu lumini meteoritice — descoperim un temperament echilibrat, de tip aproape clasic, explorator îndrăzneţ al situaţiilor şi relaţiilor etern umane.

Ce semnificaţie ar putea avea pentru cultura noastră traducerea lui Emerson? Nu de mult, cineva formula criticabila părere după care aptitudinea poporului nostru pentru tonalităţi majore în cultură ar fi limitată, şi că am fi chemaţi să contribuim la cultura universală mai ales prin marea noastră capacitate diminutivală. Exemplul lui Emerson ne poate sugera şi vederea opusă. Reîntineriţi şi revitalizaţi prin profunda revoluţie socială şi politică pe care o trăim, se cere să ne reformulăm cultura în tonalităţi majore, părăsind definitiv provincialismul spiritual şi să ieşim în lume cu valori noi, pline de forţă şi deschise spre toate orizonturile. O dovadă convingătoare că numai aceasta este calea spre găsirea de sine o constituie şi gîndirea şi fapta lui Emerson, a căror actualitate este inepuizabilă pentru orice cultură tînără.

HORIA FLORIAN POPESCU

https://biblioteca-digitala.ro

ORTEGA Y GASSET

« Într-un chip aproape fatal — scrie cercetătorul chilian Guillermo Araya — oricine are vreo legătură cu umanitățile în mediul spaniol ori hispano-american se vede obligat să-și formeze o părere despre « fenomenul » Ortega» *(Claves filológicas para la comprensión de Ortega*, Editorial Gredos S.A., Biblioteca Románida Hispánica, Madrid, 1971 p. 14). Afirmație ce poate fi extinsă, și nu numai în ce privește « bisericuța » esoterică a hispaniștilor; această obligativitate a atitudinii, José Ortega y Gasset o impune fiecărui om de cultură în măsura în care și pe măsură ce, asimilată, opera sa devine o componentă a conștiinței veacului nostru. Andrei Ionescu pare să dețină la noi, cel puțin în ce privește generația tînără de intelectuali, o poziție de pionierat în studiile orteguiene și în divulgarea activă a filosofului spaniol, la diverse nivele de comunicare. Cartea de care ne ocupăm [1] reprezintă și ea o platformă de atitudine față de « fenomenul Ortega », ba mai mult, una *privilegiată*, deși puțin spectaculoasă.

Într-adevăr, traducerea, adică refacerea *pe dinăuntru* a universului lingvistico-stilistic al eseistului — iată modalitatea cea mai organică de a te apropia de opera acestui autor în care stilul, și în sens mai larg concepția despre limbaj, constituie, după același Guillermo Araya, unul din factorii de natură să confere unui haos tematic aparent o coerență de « corpus » (Vezi op. cit. pp. 61—69).

Într-un eseu dialogic intitulat *Mizeria și splendoarea traducerii* (cunoscut nouă tot în versiunea lui Andrei Ionescu, în *Secolul* 20), nr. 8/1972, pp. 117—130) Ortega îl citează pe Schleiermacher afirmînd că munca de tălmăcire poate urma două direcții: fie aducîndu-l pe autor la limbajul cititorului, fie invers; doar în acest al doilea caz, adică doar obligînd lectorul să-și părăsească obișnuințele lingvistice și să se miște înăuntrul unui stil ce nu-i este familiar, vom face o adevărată traducere. Dacă teza este discutabilă de pildă în privința traducerilor de poezie, unde violentarea excesivă a retoricii stabilite poate produce un efect rebarbativ în cititor, ea poate fi perfect aplicată în versiunile de opere ținînd de « genus cogitandi ». O traducere filologică, inspirată de o viziune înaltă a filologiei, ca aceea care îl făcea pe Ernst Robert Curtius să rezerve științei limbajului locul de « matematică » a disciplinelor istorice, devine deosebit de pertinentă pentru « forma internă » și profilul uman al filosofului tradus.

Versiunea românească realizată de Andrei Ionescu îndeplinește într-un grad ridicat aceste cerințe: exploatînd cu inteligență și suplețe resursele românei, el îl conduce pe nesimțite pe cititor spre « gesturi mentale » spaniole și orteguiene. O scurtă analiză de text ne va lămuri mai bine asupra mecanismului acestei maieutici. Dicțiunea lui Ortega este nervoasă și sintetică, o retorică a hiperbatonului

---

[1] José Ortega y Gasset: *Meditații despre Don Quijote* și *Gînduri despre roman*, Traducere, prefață, note și tabel cronologic de Andrei Ionescu, Editura « Univers », București, 1973. Colecția « Eseuri ».

https://biblioteca-digitala.ro

şi elipsei, iar sintaxa raţionamentului se foloseşte adesea de pîrghia metaforei pentru a sprijini saltul logic. În celebra *Meditación primera* pe tema pădurii şi a copacilor din eseul despre « Don Quijote » găsim următorul pasaj: « Es ahora el pensamiento un dialéctico fauno que persigue, como a una infa fugaz, la esencia del bosque. El sentimiento siente una fruición muy parecida a la amorosa cuando palpa el cuerpo desnudo de una idea ». Analogia între desfătarea erotică şi cea ideatică, pregătită de imaginea faunului şi a nimfei, se sprijină pe polisemia substantivului « fruición » (plăcere şi satisfacţie rezultată dintr-un uzufruct); filosoful foloseşte cuvîntul simultan, în amîndouă sensurile, şi referindu-l la ambele cîmpuri semantice (iubirea fizică şi « amor intellectualis »). Faţă de toate acestea, versiunea românească urmăreşte discret textul oferind mai întîi o lectură uşor explicativă ce reface cu tact ordinea firească a cuvintelor în frază şi simetriile presupuse de textul spaniol, optînd de pildă, pentru o comparaţie explicită, acolo unde aceasta se afla implicită: « Gîndirea este acum *asemeni* (s.n.) unui faun dialectic ce urmăreşte esenţa pădurii ca pe o nimfă speriată ». Apoi procedează la o descompunere a gîndirii ortoguiene, evidenţiind sensurile paralele ale cuvîntului « fruición »: « Gîndirea simte o *satisfacţie* foarte asemănătoare cu *plăcerea* dragostei . . . », pentru ca în final, stimulînd reprezentarea prin pregnanţa îndrăzneaţă, aproape brutală, a unui verb, să recompună dacă nu caracterul sintetic, cel puţin senzaţia de pondere concretă a imaginii: « . . . atunci cînd *pipăie* (s.n.) trupul gol al unei idei ».

Avem de-a face cu o operaţie lucidă care ştie să fugă de performanţele facile ale strălucirii formale, pentru care Ortega y Gasset ar face deliciile unui traducător estetizant. Dar tocmai prin aceasta este vorba de o lucrare cu atît mai utilă, ce înţelege să servească textul şi nu să « se lustruiască pe sine ». La capătul lecturii cititorul va fi asimilat, fără să-şi dea seama, nu numai substanţa eseului orteguian, ci şi traiectoria particulară, profund originală a gîndirii filosofului spaniol, prin care, mai mult decît prin orice altceva, el şi-a cîştigat un loc definitiv între emblemele spiritului veacului nostru.

VICTOR IVANOVICI

T.S. ELIOT

Au apărut într-un nou grupaj, în traducerea lui Petru Creţia, o parte din eseurile lui T. S. Eliot. Selectarea lor scoate în evidenţă cele trei preocupări de seamă ale poetului şi criticului Eliot: esenţa *poeziei*, natura criticii şi căutarea unui posibil criteriu de valoare. Critica lui Eliot este, conform afirmaţiei lui, o critică de « atelier », o disecare a propriei experienţe poetice. Fiind scrise de un mare poet experimentator, lectura eseurilor lui se va dovedi, negreşit, utilă poeţilor români.

https://biblioteca-digitala.ro

În concepția lui T. S. Eliot, scrierea versurilor implică o *tehnică*, un meșteșug care se deprinde. Marele poet nu e înzestrat din naștere cu o tehnică perfectă: « Meșteșugarii pricepuți de la natură nu sînt de obicei în stare de nimic mai mult. » E o condiție a creației ca cel care are cu adevărat ceva de spus să-și învețe, să-și descopere singur meseria.

Poetul nu apare în și din pustiu, ci încadrat într-o tradiție: înainte de a crea trebuie să studieze, descoperirile lui sînt precondiționate. Precondiționarea e dublă: în primul rînd, el este influențat de tot ceea ce citește; în al doilea rînd, poetul selectează automat un anumit gen de material, potrivit structurii lui. Deprinderea unei forme proprii se face prin studiul împins pînă la imitarea tehnicii altora. Eliot consideră studiul tehnicii unui poet ca o « hartă simplificată a unui teritoriu complicat », necesară în prima fază a descifrării poeziei lui. Dar cum « studiul anatomiei nu poate să ne învețe cum să facem găina să ouă », poetul nu află cum să scrie prin reguli, ci prin imitație — imitația fiind un proces profund prin care redescoperă o parte din adevărurile predecesorilor. Forma ca sistem ordonator nu e adoptată voit de poet. « Trebuie să ne scriem poezia așa cum putem și să o luăm așa cum o găsim »: un lucru mai complex decît voința autorului determină alegerea formei, și tehnica imitației nu face decît să stîrnească un proces mai profund de creație. Orice poet care are ceva de spus trebuie să fie integru, adică să urmărească mijlocul cel mai potrivit de a-și exprima experiența; aceasta începe prin imitări succesive, pînă cînd se cristalizează o configurație nouă (labilă): forma personală.

Forma înseamnă deci organizarea poemului ca întreg independent. Experiența poetului (obiectul poeziei) nu poate deveni inteligibilă (nu există) în absența formei. Ceea ce le unește este *disciplina* pe care și-o impune poetul în clarificarea unei structuri proprii. Eliot este (ca și Valéry) adeptul ideii că libertatea se naște din ordine. Orice experiență este o experiență disciplinată. Efortul poetului este de a-și descoperi sensurile înlănțuindu-le într-o formă coerentă; numai așa desprinderea lor de pămînt poate fi spectaculoasă. Unamuno spunea: «Nu gîndesc decît cu creionul în mînă». Eliot susține același lucru: forma și obiectul poeziei reprezintă o realitate unică — realitatea poemului. În timpul concentrării poetice creatorul dezlănțuie forțe a căror putere n-o cunoaște: el mînuiește doar un mecanism pentru a le stîrni și voința să le țină treze. În puterea lui stă numai să încerce; « restul nu ne privește. »

În viziunea lui Eliot, poetul nu e stăpîn pe obiectul poeziei (cristalizările experienței sînt imprevizibile) și nu dispune de nici o cale sigură de a-l aborda. Idealul lui rămîne totuși să ajungă « dincolo de poezie »: să descopere elixirul *formei transparente*, să scrie o poezie care să nu mai fie poezie, ci sens.

Traducînd cele mai consistente eseuri ale lui T. S. Eliot, Petru Creția, care s-a remarcat, în ultimii ani și prin cîteva excelente traduceri din Virginia Woolf, ne oferă un binevenit instrument de lucru. Lecția lui Eliot, pe care traducerea lui Petru Creția o face foarte accesibilă cititorului român, accentuează în primul rînd că singurul mod de existență intelectuală (în toate epocile) într-un univers dominat de

https://biblioteca-digitala.ro

relativitate este umilința celui care își oferă dreptul să se răzgîndească, să reconsidere, să se contrazică, fără certitudinea că se depășește.

LIDIA VIANU

ALAIN

Avem acum, mulțumită lui N. Steinhardt și Alexandru Baciu, o culegere în adevăr reprezentativă în două volume compacte, din opera unui mare dascăl de umanism, civilizație și democrație: Alain. Gînditorul acesta, care în multe mii de pagini nu a scris nici un rînd de prisos, este un artist de primă forță, posesorul unui stil extraordinar. Nici nu se putea altfel: nimic de folos durabil nu se poate face fără un mare stil. Iar opera lui Alain e mai presus de toate o operă utilă, o operă de superioară pedagogie cum au fost totdeauna și cum nu pot să nu fie cărțile de clasică înțelepciune.

Ca a mai tuturor marilor spirite ale Franței, cota lui Alain este azi scăzută în patria sa; din cauza asta, pe citite sau nu (alternativă curat retorică) și snobii de aiurea îl găsesc « depășit ». Această stupidă expresie etichetează azi marile valori.

Trei sînt elementele principale ale gîndirii lui Alain, toate trei reprezentînd poziții în eclipsă de modă: raționalismul, pozitivismul și eudemonismul. Mai exact, în cazul primelor două, opțiunea lui Alain mergea în primul rînd la Descartes și la Comte, cele două mari genii ale filosofiei franceze (al treilea fiind Bergson) și numai subsecvent la « școlile » respective, în care, ca totdeauna, catehismele închistează gîndirea. Nu mai puțin însă, opera lui Alain proclamă, prin consecvența ei, validitatea și necesitatea raționalismului și pozitivismului ca școli de gîndire, ca discipline ale rigoarei și exactității, ale spiritului lucid și verificator; în consecință și ale moralei și politicii.

Descartes ca Descartes; așa « depășit » cum e, discreditul său nu e chiar unanim; mai sînt unii scriitori, dintre cei cu audiență, care-l invocă fără dispreț și poate că-l și citesc. Dar cu Auguste Comte lucrurile stau rău de tot. Discreditul său e total, *absolut pe necitite*. Nici măcar profesorii de istoria filosofiei, care, oricum, ar trebui să știe cîte ceva, nu-și dau (și nu dau) seamă de importanța și grandoarea sistemului lui Comte. Probabil că nici ei nu-l citesc ci doar se informează din rezumate și tratate (la rîndul lor alcătuite poate tot după rezumate și tratate). E adevărat însă că dacă a citi e indispensabil, nu e totuși suficient.

Cît despre eudemonie, adică tema fericirii, fundamentală pentru Alain și esențialmente rațională și pozitivă, trebuie astăzi mult curaj și multă inteligență pentru a o susține. De aproape două secole, adică de la romantism încoace, impostura dezolării și prestigiul văicărelii (nu mai puțin și al « durității ») au ajuns să dea fericirii un sentiment de culpabilitate. Cîți infatuați n-am întîlnit, așa ziși « fără iluzii » (unii perfect siniștri) care la auzul cuvîntului « fericire » fac o grimasă superioară cînd nu-și arogă chiar un rol inchizitorial (sau cel puțin

https://biblioteca-digitala.ro

reprobator). În însemnările sale, Montherlant notează scrisoarea unei necunoscute care-i spunea: « Vous êtes étrange à parler du bonheur ! Ce sont les femmes, d'ordinaire, qui bêlent sur le bonheur, et c'est affaire de petites gens . . . »[1]

Montherlant comentează: « Dieu nous préserve des gens qui n'aiment pas le bonheur ! Parmi eux se recrutent les dangereux ». *(Va jouer avec cette poussière*, Gallimard 1966, p. 81—82). În adevăr, să ne ferim de cei care disprețuiesc fericirea ca de cei mai pernicioși dementi. Disprețul acesta e un simptom sigur de inumunitate și de setea de a tiraniza. Dealtfel, căutarea fericirii nu înseamnă deloc beatitudine optimistă și orbire asupra lumii și vieții. Nici Epicur și nici stoicii, care au întemeiat eudemonismul nu erau niște optimiști, iar preceptul *carpe diem !* aparține lucidității eliberată de iluzii.

Chiar dacă în *Propos sur le bonheur* Alain propune uneori niște soluții înrudite cumva cu metoda Coué, toată opera lui învață că fericirea e esențialmente o problemă de inteligență și de curaj, adică de luciditatea de a discerne șansele în cotidian și a îndrăzni să decizi în consecință; că nu trebuie disprețuit efemerul, fericirea fiind făcută din « eternități de o clipă »; că fericirea nu e o pleașcă omogenă și lăbărțată ca aluatul, adică nu e o himeră a insatisfacției și a minților leneșe, nici a vanității și resentimentelor, ci e o dificilă și aprigă virtute (ajutată, firește, și de noroc) *care se plătește*. Prețul ei e foarte mare dar e o nebunie a-l refuza.

Meritul mare al celor doi scriitori care ne-au dat (prima oară, dacă nu greșesc) un Alain în românește, este inteligența cu care au ales textele. Nu era deloc ușor ca dintr-o operă așa de vastă și acoperind atîtea domenii ale umanului, să se selecteze texte care, în două volume, să nu lase deoparte aproape nimic esențial, deși Alain, cum spuneam la început, nu a scris nici un rînd de prisos. Cititorul acestor două volume ajunge să cunoască bine pe Alain ca artist, adică portretistul din marea tradiție clasică a lui Saint-Simon, La Bruyère, Chamfort, și memorialistul de mare clasă *(Souvenirs concernant Jules Lagneau)*, pe criticul literar și de artă, pe estetician, economist, pedagog *(Propos sur l'éducation* e o carte fundamentală), pe sociolog, teoreticianul cunoașterii *(Entretiens au bord de la mer)*, și pe marele moralist, legitim urmaș al lui Montaigne.

Dificultatea traducerii era neînchipuită. Stilul familiar și încordat al lui Alain e nu numai de o extremă concizie, de-a dreptul eliptic, de multe ori, folosind la maximum intraductibile resurse de sintetizare specifice limbii franceze; afară de aceasta, citatele sînt fără trimiteri, adevărate *colles* pentru cititor dar pretinzînd traducătorului o erudiție și o răbdare greu de imaginat. Scrupulul de exactitate lexicală de care au dat dovadă traducătorii ține de prodigiu (deși, după opinia mea, s-au constrîns la un purism excesiv), iar discreția și arta cu care și-au disimulat efortul reprezintă o rară eleganță intelectuală, demnă de politețea Marelui Secol.

ALEXANDRU PALEOLOGU

---

[1] Necunoscuta adăuga: . . « Mon fils, vingt ans, entré en Bach comme on entre en religion, dit: « Si je peux arriver à jouer une fugue de Bach convenablement, ma vie a un sens ». Acest gen de idioţie austeră e foarte admirat.

https://biblioteca-digitala.ro

GUNDOLF

Întîmplător sau nu, împlinirea, în 1971, a patru decenii de la moartea lui Friederich Gundolf a fost marcată în cultura noastră prin evenimentul apariției primei traduceri din opera criticului german, odată cu includerea în Biblioteca pentru Toți a sintezei sale în trei volume despre Gœthe. Sinteza însăși avea atunci o respectabilă vîrstă de peste o jumătate de veac, încît gestul lua aspectul unei pioase « recuperări », cel puțin în ce privește accesul publicului larg la ea. Căci altminteri, circulația sa în mediile intelectuale este probată și lesne descifrabilă la diverse niveluri în epoca interbelică. Un Ion Marin Sadoveanu avea în biblioteca proprie (cîtă se mai găsește astăzi la Casa Scriitorilor) aproape întregul Gundolf, de care se slujește tacit oridecîteori are nevoie, fiind solicitat să vorbească despre *Faust II* ori despre Kleist. (Cf. *Istoria universală a dramei și teatrului*, vol. II, Buc. 1973). Colegul său de generație și prietenul din tinerețe, Tudor Vianu recurge la savantul german atît în *Estetica* sa cît și în lucrări ulterioare de literatură universală și comparată, după ce capitolul dedicat lui Gœthe din *Idealul clasic al omului* (1933) fusese rodnic contaminat de interpretarea lui Gundolf (d.p. paralela cu Rousseau). Mai vizibil mergea pas cu pas pe urmele lui Gundolf, ceva mai înainte, Ion Pillat în alocuțiunea « Gœthe, pœt liric » cu ocazia primului centenar de la moarte, împrumutînd formulări, caracterizări, chiar și citate identice spre ilustrare. Și Paul Zarifopol îl cita, deși într-un context derutant, cînd lua în răspăr flora « beletristică » a eseismului amețit de sonorități verbale (« Gœthe și concurența », articol din 1932)

Dacă Gundolf nu se făcea vinovat de acel « patos » neplăcut lui Zarifopol, veșnic iritat de orice tentație a « scrisului frumos », nu-i mai puțin adevărat că opera criticului s-a constituit pe terenul unei atitudini net anti-pozitiviste (a se vedea încadrarea sa istorică în René Wellek : *Conceptele criticii)*, de unde o anume respingere ostentativă a expunerii impersonale, seci, însoțită de regulă de un aparat umflat de mărunte notificări « sursologice ». și obsesii bibliografice rutiniere, cărora le-a preferat totdeauna construcția interpretativă, elegantă și seducătoare tocmai prin amploare, prin simetrii ingenios valorificate, prin asocieri și disocieri critice revelatoare, inspirate. În acelaș subiect — Gœthe — alții pot să pară mai eruditi, înaintea lui : Albert Bielschowsky, după el : Georg Brandès. Pe Gundolf nu-l obsedează etalarea cunoștințelor în sine, imensitatea materialului explorat, ci absorbirea lui ordonată, calmă, într-o viziune omogenă. De aceea, poate că nici nu i se potrivește formula aplicată în Introducerea la actuala traducere de « tehnică a mozaicului ». Așa ceva practică, mai curînd, Brandès, urmărind meticulos scriere cu scriere, chiar și pe cele împinse de timp în umbră, în vreme ce Gundolf trasează largi deschideri de orizont, fără grija detaliilor în succesiunea lor mecanică, pentru a domina întregul de sus, cu o suplă și ambițioasă *tehnică a integrării*. Deși Croce l-a suspectat de un tribut plătit încă « biografismului » și l-a șicanat pînă tîrziu cu obiecții (cf. « Sullo

https://biblioteca-digitala.ro

svolgimento della lirica e pœsia del Gœthe » în *Scritti di storia letteraria e politica*, XII-2, Bari, 1946), citit astăzi criticul german continuă să fie instructiv tocmai prin depășirea separației tradiționale dintre viață și operă, sub semnul identificării și definirii impulsului creator originar ca factor suprem de sinteză. Chiar dacă sînt de formulat rezerve față de platforma filozofică a criticului, cu rădăcini în idealismul lui Dilthey, rămîne admirabil efortul său metodologic, rigoarea cu care își desfășoară proiecțiile deduse strîns din opera supusă examenului de valoare, altitudinea intelectuală a expertizei. Ce sterile se dovedesc atîtea discuții la noi pe tema oportunității sau vetustității studiului monografic, din perspectiva unei realizări ca acest *Gœthe* de Gundolf. S-ar putea presupune că o cunoaștere a lui mai devreme de către publicul nostru larg, ne-ar fi scutit de spectacolul acelei extravagante tentative de ,,demitizare'' a prestigiului gœthean prin inventarierea cu gust de bîrfă a banalelor păcate omenești, denunțate sub diversitatea « măștilor » geniului, ca și cum acesta n-ar trage seva sa chiar din experiențele trăite și depășite, înnobilate în actul purificator al creației. Desigur, operația nu este, nu poate fi proscrisă (au mai făcut-o din elevat inconformism spirite antiburgheze prin definiție, ca Wedekind ori Dehmel), dar reclamă, dincolo de pornirea polemică o înțelegere superioară a actului creator, Rămîne de meditat, deasemenea, în marginea acestui *Gœthe*, la numeroase noțiuni de teoria literară despre care criticul glosează abundent spre edificarea poziției sale proprii (bunăoară în jurul « demonismului », demn de atenția noastră în raport cu Eminescu) sau la unele sugestii comparatiste, cum ar fi surprinzătoarea constatare (dedusă din paginile rezervate impactului lui Gœthe cu Italia) că un G. Călinescu ar fi mai « gœthean » în esență, adică în disponibilitățile latente, decît Tudor Vianu, cu tot cultul susținut al acestuia din urmă și cu toată concepția sa despre construirea personalității umane, evident mulată pe « modelul » titanului dela Weimar (însăși noțiunea de « model » se justifică aici, exact în accepția folosită de Gundolf relativ la rolul lui Herder sau Hafiz în formarea lui Gœthe).

În fine, oricît de întîrziată ar fi această traducere, ea nu vine totuși prea tîrziu. Criticii au de ce să-i fie recunoscători lui Ion Roman, care își încununează cu această lucrare o metodică activitate de germanist, pe lîngă aceea de istoric literar. A dat veșmînt românesc unor opere de prim rang din Hermann Hesse, din Ernst Jünger, acum recent din Hermann Broch. Probabil însă, că performanța sa o va constitui prezentul Gundolf, care i-a cerut travaliu cu adevărat filologic. Fraza originalului bogat ramificată, încărcată de aluviuni de sens, dar nu greoaie, ci numai stufoasă, lentă, a cerut de la traducător o flexibilă adaptare, care să nu fie caznă și nici aglomerare amorfă. Trebuia și a fost conservat limbajul figurat, apelul curent la metaforă al criticului sedus de farmecele muzelor, pentru care și fusese primit cu cinste în cercul lui Ștefan George și învestit cu autoritate absolută.

GEO ȘERBAN

https://biblioteca-digitala.ro

AUERBACH

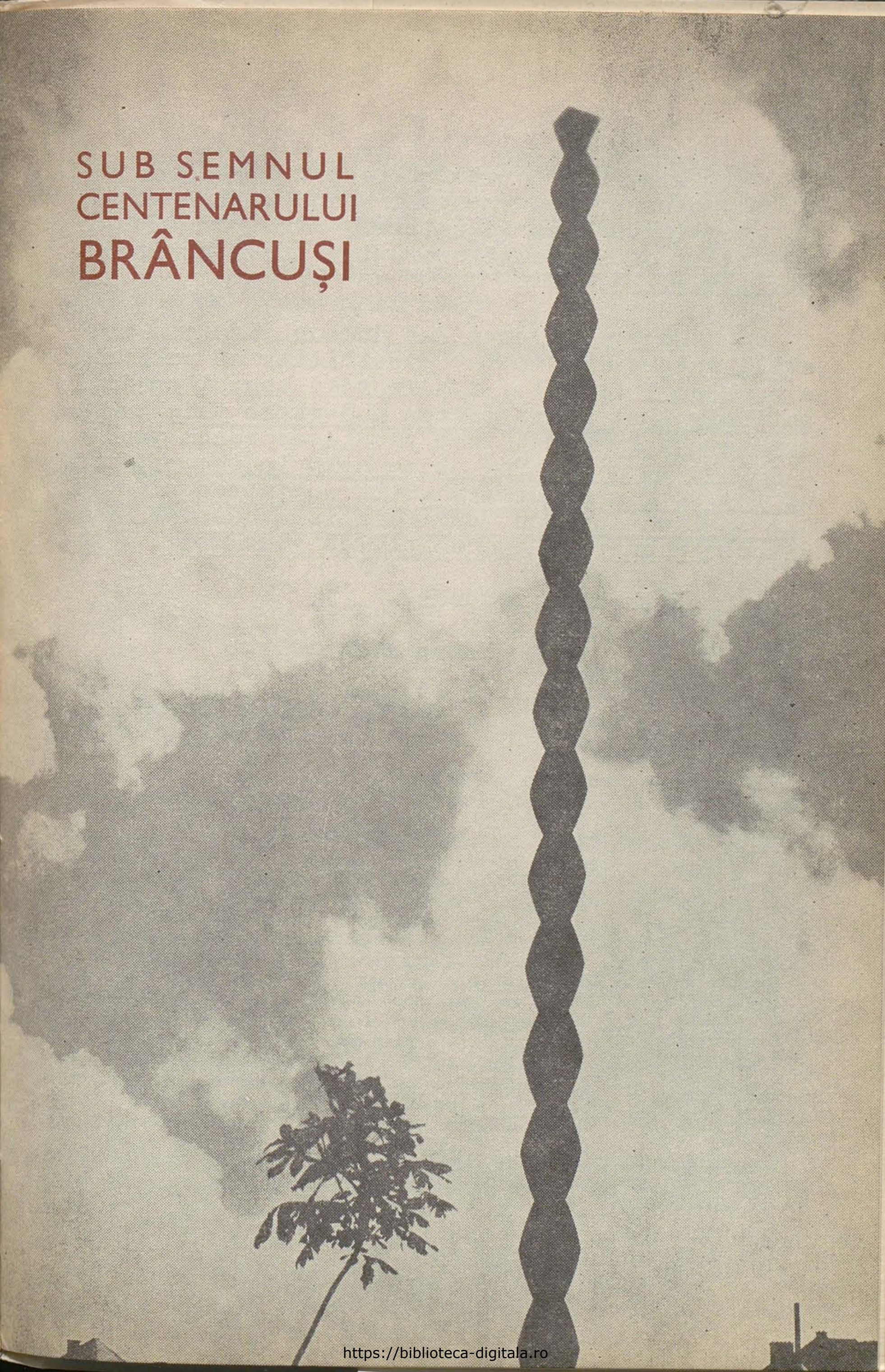
Atunci cînd, în 1967, marele op al lui Erich Auerbach, *Mimesis*, vedea lumina tiparului în Editura Univers, traducerea aceasta, venită la două decenii după apariția originalului german, reprezenta pe de o parte un act de sincer respect față de o importantă creație a gîndirii literare contemporane, dar răspundea mai ales unor necesități nemijlocite ale culturii noastre de azi. Răspundea cu strălucire, am adăuga, acestor necesități. Într-adevăr, cartea lui Auerbach este, întîi de toate, o meditație aprofundată asupra realismului, meditație bazată nu pe disocieri și speculații abstracte, ci ancorată în însăși inima concretului literar. În fond, nici nu găsim în voluminosul studiu un capitol de concluzii teoretice; autorul crede evident că materialul însuși este mai grăitor decît orice fel de generalizare hazardată și goală. Apoi, acest realism sau, ca să-i folosim cuvintele proprii, « interpretarea realității cu ajutorul reprezentării literare sau imitării », este prezentat ca o constantă istorică de-a lungul a două milenii și jumătate de cultură europeană. El poate îmbrăca forme dintre cele mai diferite, improbabile chiar, se poate organiza după principii dintre cele mai diferite, dar rămîne parte a unui corp comun, lesne de recunoscut ca atare. Într-un moment în care literatura se apleacă asupra propriei ființe căutînd să se definească, într-un moment în care o nouă, mai profundă și mai largă circumscriere a conceptului de realism pare imperios necesară, cuvîntul lui Auerbach, spus cu erudiție și farmec, aduce indispensabile explicații și puneri la punct. Este un semn îmbucurător de matură responsabilitate a culturii noastre, faptul că unul din criticii noștri cei mai de seamă, I. Negoițescu, și-a dăruit timpul și puterea de muncă pentru zămislirea înnoită, în aleasă și precisă limbă română, a paginilor colegului său german mai vîrstnic. Tîlmăcirea *Mimesisului* rămîne un caz exemplar de asimilare creator a unui limbaj critic la teritoriile literare române.

Dincolo de discuția despre realism, Auerbach are ceva de spus, și poate chiar ceva mai important încă, în ce privește *metoda*. El este, firește, un adept al metodei stilistice; investigarea lui pornește totdeauna de la analiza chibzuită, răbdătoare, a unui text limitat. Ea nu se mulțumește însă numai cu atît, ci, în cercuri tot mai largi, ajunge la cuprinzătoare definiții ale unor întregi epoci culturale, la stilul unei sensibilități istorice manifestat în multiplele ei produse. Savantul german se definește astfel ca un admirabil practicant al căii de mijloc în critica modernă. El nu cade pradă nici generalizărilor istorice fără o bază textuală reală, dar nici analitismului sincronic ce tinde să ignore implicațiile social-culturale ale operei literare. Cu senină înțelepciune, demonstrația auerbachiană trece de la fapt la fapt, făurind, cu grațioasă ușurință, o adevărată istorie a spiritului european. Auerbach ne dă în cele din urmă o admirabilă lecție de umanism vital. Absența unei astfel de cărți de pe rafturile bibliotecilor noastre ar fi fost o deplorabilă lacună.

VIRGIL NEMOIANU

https://biblioteca-digitala.ro

SUB SEMNUL CENTENARULUI BRÂNCUȘI



https://biblioteca-digitala.ro

I am very grateful to you for sending me your two essays on Brancusi which I find most interesting. I agree entirely with your interpretation of Brancusi's craftsmanlike attitude to his materials.

Messrs. Thames and Hudson (London) are still interested in the possibility of publishing a book on Brancusi. I have told them that it is unlikely that I myself can undertake this task and have suggested that they should approach you. It might be possible for me to help in the production of the book and perhaps write an introduction for the English edition, but this is a question we can discuss when you have completed your task.

With kind regards,

Yours sincerely,

Herbert Read

Ideea studiului « Brâncuși », solicitat de editura londoneză « Thames and Hudson », s-a născut în vara anului 1967, cînd regretatul istoric de artă, Sir Herbert Read, — declinînd o propunere mai veche a editorilor de a redacta o monografie cu acest subiect — sfătuia călduros pe Barbu Brezianu să compună o carte despre sculptorul român, pe care se oferea el însuși să o prefațeze: « Voi fi bucuros dacă mă veți ține la curent cu mersul înainte al studiului dumneavoastră, iar dacă socotiți că v-aș putea fi de folos în viitor, nu ezitați, vă rog, să-mi comunicați », scria Herbert Read criticului român în iunie 1967; — și ilustrul dispărut adăoga: « încercarea dumneavoastră ar putea face ca orice studiu al meu despre Brâncuși să devină de prisos ».

În preajma sentenarului Brâncuși «Secolul 20» oferă în paginile sale cîteva scurte fragmente din această lucrare.

https://biblioteca-digitala.ro

be that your book will make any work of mine on the artist unnecessary, and if translation rights are available I will gladly discuss the possibility of publishing your work in England with the publishers (Thames and Hudson) who were to publish my own book if ever it had been completed.

Yours sincerely,

Herbert Read.

BARBU BREZIANU

BRANCUSI

ARCHETYPES OF ACHIEVEMENT

The gates of History standing ajar, a man called Brancusi edged his way into the citadel of arts.

The achievement is self-evident and would call for no comment.

A revolutionist and an innovator, Constantin Brancusi has framed, as it were, *ex nihilo*, a set of absolutely amazing sculptural forms, a hit which, eventually, was to provide modern art with new and extraordinary modalities of expression.

Starting from a marble *Sleep*, passing on to the dream of a *Sleeping Muse*, then to the plainness of *The Kiss*, Brancusi proved verily able to approach the *Beginning of the World*, the re-creating of pure form, the oval having no relation to time: spiritualized, detached from contingency, bearing but a faint resemblance to a human head, that was to concentrate a whole cosmogony within itself.

Brancusi's *Beginning of the World* (1920) is actually unentangled with personal relationship: to a certain extent, it may be regarded as a supreme man-made response to the limitless anonymity of Nature; the artist who said: "Il y a un but dans toutes les choses. Pour y arriver il faut se dégager de soi-même", had thus proved really consistent with himself.

But in order to attain his aim, — the reaching of this fresh *Beginning* —, Brancusi had indeed to toil along an arduous path. His life-long labour was beset

https://biblioteca-digitala.ro

with many difficulties, and, roughly speaking, he found himself alone in coping with his task. A good workman is known by his chips. Indefatigably and perseveringly, Brancusi stuck to the design of making the most out of traditional materials, clay, stone, wood, and metal. He discharged much ballast and had to make many sacrifices: he bleeded in the proper and the figurative sense, destroyed and threw away a hundredfold for the remainder and undoubtedly the best of his oeuvre; on the other hand, if we were to make balances regarding what Brancusi bestowed on modern art, as against what he initially received from his contemporaries, the difference in his favour would also appear overwhelming.

One of the themes for which he had a most special fondness — the object of many of his dreams as a child, and, as it were, some kind of supernal truth that could have dawned upon him on the very inspiration of the bird symbolizing the Paraclete —, was the theme of flight, embodied by Brancusi in highly stylized stone or metal vertical sculptures: Brancusi's birds seem to soar into space, challenging gravity, defying the very base upon which they have been made to rest.

The metaphor of levitation, an idea around which Brancusi's fancy used to play as early as 1915, implies not only the artist's craving for a form able to reach to the sky, but also, paradoxically enough, a foreshadowing of what the world was soon to witness in the development of modern technology: to-day's most extraordinary space dominating devices, bear indeed striking similitudes with the shape of Brancusi's foregoing golden birds.

As a matter of fact, Brancusi's share in the artistic innovations of our century extends to several domains, and it is unfair that here and there we should overlook them, or attribute some of his "first steps" to artists who merely followed along the path he had opened and paved.

About twenty years after his 1918 *Architectural Project* — a design conceived in his studio — Brancusi was to achieve in the proper sense an architectural syntax of sculptures, a complex monument to the Romanian heroes of the first world war, erected in the district capital of his native region, Tîrgu Jiu (1937—38); it is not without importance to note that, much ahead of their time, the *Endless Column*, the *Gate of the Kiss* and the *Table of Silence*, the three stately units making up the Tîrgu Jiu ensemble are actually among the earliest achievements of modern environmental art, a brilliant and prophetic performance bearing no relation to the artistic fashion of that moment.

Another of Brancusi's overlooked merits is his contribution to the beginning of kinetic art: it should not be forgotten that all by himself, rejoycing like a child at his own discovery, Brancusi is perhaps the first initiator of kinetic art: as early as the twenties, spotlighted by powerful electric bulbs, such works as *Leda*, and, a little later, the *Seal* (or *The Miracle*) were caused by the artist to move, their solemn revolving motion being the effect of adapted devices, concealed in their bases.

As Carola Giedeon-Welcker has it, "their graphic force could be fully grasped only in movement", the proper situation to bring into bold relief some of the most unexpected aspects of Brancusi's artifacts. Turning round and round on their slow movement such works would indeed gather and reflect, among other things, lively fragments of Brancusi's studio, thus deepening the scope of the achieved wonder.

One could also number Brancusi among the founders of tactile sculpture — a tribute paid by him to his materials and at the same time a concrete expression of his profound affection for them. In May, 1925, at the "Salon des Indépendants" the artist displayed an ovoid sculpture carved in ala-

https://biblioteca-digitala.ro

baster some years before and initially entitled *Sleeping Muse*. On account of its high de-personalisation and abstractization, Brancusi reconsidered that title; in the catalogue of the 1925 Exhibition, the work was listed as "sculpture for the blind", an object-sculpture meant to be discovered not solely by the eye, but also by touching and fingering, so as to enable the spectator get a more complex perceptual knowledge of the infinitesimal differences in its making and shape.

Nevertheless, it is not mainly due to these various finds, which, — leaving aside the artist's prodigious invention and craftsmanship could also be interpreted as belonging to the level of surface — that Brancusi stands out as one of the greatest artists of our time: it is first and foremost due to the unique novelty of the forms he had the genius to frame and to build all of his own.

Starting, as a rule, from the contemplation of nature, Brancusi bestowed novel interpretations on natural volumes, giving birth, through elaborate refinement, to a number of astounding original syntheses, tantamount to the creation of a new spiritualized geometry: through a gradual process of purification, the artist has managed indeed to reach to the core of the task he had set himself.

So, Brancusi is not only an outstanding figure of past history, we feel him to be a conspicuous presence and personality from the viewpoint of the present hour as well. Deeply rooted in the native traditions of an ancient culture, his uniqueness equally lies in an extraordinary modernity of spirit. By this token, Brancusi's work should not be considered as an object for abstract study, once for good filed in the archives of arts history: Brancusi is likely to remains an evergreen topic for the development of visual arts to-day as well as to-morrow.

Twenty years after the artist's death, we become more clearly aware of Brancusi's conquest of "perenniality": the brancusian myth, involving his personal charm and the magnetic qualities of his approach are now dead: far from their master's physical presence, his sculpture has now been entrusted to the stern company of those hosts of museum attendants, whose concern, — sometimes against Brancusi's own wish — seems to go so far as to forbid the visitor the touching of this works, (even of the *Sculpture for the blind!)*

The public opinion became mainly aware of Brancusi having passed this exam after the artist's last five retrospective exhibitions (between 1969 and 1970) first in America, at the "Philadelphia Museum of Art", the New York "Solomon R. Guggenheim Museum", and the "Art Institute of Chicago"; later in Europe at "Muzeul de artă al Republicii Socialiste România" in Bucharest, and finally in Holland, at the "Haag Gemeente Museum".

At the time of these occurences, innumerable visitors were able to better appreciate and recognize in Brancusi not only the "Mondrian of modern sculpture", or a "Mallarmé of the visual arts", and "the father and patriarch" of twentieth century sculpture: first and foremost, they could acknowledge an artist whose works actually bestow on people an unobtrusive sense of stainless, quiet beauty, that feeling of joy which, as a final will, he desired any onlooker to have a share in:

"Don't look for obscure formulas or for mystery. I offer you pure joy".

Etienne Hajdu, born on the other versant of the Romanian Carpathians (in Turda, Transylvania), had the following comment on the heaviness of marble, the durity of stone, the restiveness of wood: "forms had grown outworn, he said; stripped of their pristine significance, overrun by defunct symbols they had come to lose their emotive power". It was then that Brancusi

https://biblioteca-digitala.ro

came: "*The Beginning of the World* made indeed its appearance — the egg of our hopes" — as he puts it, "concealing within itself the germ of all fecundity, the seeds of undomitable and explosive force, a subtle emotional charge, a pure and immense promise. I know that purity should not be an aim in itself, its indivisible nature would cut short any further chance of blooming forth; the shell has to be broken, since any life is bound to be born out of division and multiplication. While needing the absolute and the indivisible, we also need movement and life".

In this connection, Henry Moore accurately pointed out that as a maker of solid shapes, among other things, Brancusi's special mission in contemporary art was that of discarding the overgrowth which had come to conceal shapes and surfaces, and of concentrating on sheer shapes, among which the ovoid naturally holds the primordial place.

Yet, Brancusi had a strong aversion to the idea of shape for its mere sake and to those artists ready to "produce a void, a blown-out egg-shell, fragile and pretty. The egg, — shell and substance — is what is needed. Fulness and vovolume are necessary in order to give the shock of reality", he said.

In fact, Brancusi's work comprises both attributes, as under the skin of the shapes we feel the concealed suggestions of the effusive seed of life itself.

We have to do with both a perfect achievement in point of form, and a genuine suggestion of intrinsic dynamism: the flight of his birds, the whooping and gleeful crow of his cocks are the genuine effect of such a miraculous kind of hatching. No doubt, deep philosophical implications underlie both aspects.

Tracing in reverse Brancusi's trajectory, starting backwards from his 1924 *Beginning of the World*, then coming to the earlier *Sculpture for the Blind* (1916), then to the still earlier cycle of his *Sleeping Muse* — a lovely woman of dreams — lastly to the lascivious *Adolescent* girl (1905), we get an image of the scope and traject of the artist's striving for sheer essence.

A parallel process is revealed in the closer contemplation of the track of his ovoid, forerun by the *First Cry* of Brancusi's new born, earlier by the *First Step;* still, earlier, by the prior sequence of busts and heads of children, Brancusi's realist portraits . . .

Brancusi's start in the pursuit of his goal must have taken place in 1905, when he first got aware of "sculptural impressionism" on the occasion of a historical "Salon d'Automne" held in Paris, where Medardo Rosso displayed no less than seventy five sculptures, Gauguin and Cézanne being present with several of their latest paintings too; the latter was then advocating the principle that nature should be treated "comme par le cylindre, la sphère, le cône . . ."

But shedding off the impressionistic spell, Brancusi was soon to embark upon the task of clearing his own way toward deeper simplicity and the discovery of what was to become his essential set of archetypes.

A true Columbus of sculpture, Brancusi succeeded in the discovery of his own "sense of the real", reaching the essential kernel of things, the ovoid, the oldest and, at the same time, the freshest shape in the universe. Brancusi's paradoxical achievement is to be seen, for instance, in his astounding capacity of suggesting the allusion of human traits through the shades and lights of that perfect, yet — geometrically speaking — imperfect form: the genuine shape of a dream come true . . .

While often assailed by indiscreet questions, Brancusi yielded but twice to disclose insights on the sense of his own imaginary world. The first testimony was a confession to Dorothy Dudley: "Simplicity has been taken too often as the

https://biblioteca-digitala.ro

aim. Simplicity is complexity itself. It is the essence in oneself and one has to be nourished by it to know its value . . . I never seek to make what they call a pure or abstract form. Pureness, simplicity, is never in my mind; to arrive to the real sense of things is the one aim . . . Those who take only the formula are impotent".

Toward the close his life, Brancusi further expounded his idea in a metaphor: "Any offshoot is inwardly held in the bud: brimful of sap, the tapering bud includes a finality of its own and a whole arborescence. The more abstract its form, the more perfect its synthesis, its summing up of vegetal incubation".

Brancusi's was precisely the merit to solve the dichotomy referred to by Hajdu: on the one hand that "absolute indivisible form" and the content of the bud, — the seed and germ of a future whole, on the other hand the solar blossoming of that wonderfully contained energy. Brancusi's *Bird in space* seems indeed to have hatched out of such an ovoid. If evidence is right, Brancusi's wingless flying birds are among the most blasting creations to have ever appeared on the firmament of visual arts, a prophetic premonition of the conquests of space era. No need to recall again that the shock of this striking novelty was first produced when the century was in its teens . . .

THE LEAST PARISIAN OF ALL ROMANIANS

So there we are, faced with the "miraculous" volteface of Constantin Brancusi a native of a highland hamlet in Romania, in the heart a wood of beech and oak trees, covering an area of 140 hectares in its surroundings. Brancusi was born in 1876, in a patriarchal world whose main cultural bearings for innumerable centuries, down to his days, had been uniquely contained and expressed in folklore : by folk-lore one should not understand some object of attention for ethnographical museums or a set of articles usually shown in the shop window but the rounded up sum of an ages old living experience.

In Hobitza, Brancusi's village, the art of wood carving, for instance, was a living presence, an inseparable aspect of everyday life.

Most of Brancusi's fellow villagers were woodcraftsmen, woodmen, carpenters. It is sure that one of these handicraftsmen (neither architects nor specialists in the Western sense of that notion — and often illiterate people) was Ion Brancuşi, a grandparent of the sculptor and the builder of one of the small wooden churches of Hobitza.

The entrance gate of the Brancusi household in Hobitza was decorated with a commanding porch adorned with beautiful notchings ; inside the house all objects were hand-made, — from the trough for washing and the bathing tub, to the salt cellar and to the spoons, everything being the product of traditional husbandry ; Romanian folk art domestic objects are generally decorated with zoomorphic and floral motifs, inspired from nature but highly stylized, often on the brink of perfect abstraction.

Brancusi's homeland environment and the landscape of his early boyhood memories, naturally included the entire range of equipment typical of cottage industry traditions : water mills, felting and fulling mills, and all necessary devices hand made by local handicraftsmen, set up and joined together in wooden pegs, sheltered under beams and sleepers sustaining the pointed roofs of the modest peasant workshops in the mountaineous regions of Romania. In the same context, the village stone cutters would carve votive crosses for cemeteries, and typical roadside crosses, known as "troitzas". The same handicraftsmen cut and ground

https://biblioteca-digitala.ro

millstones, as well as altars for countryside churches. As a matter of fact the altar in the little wooden church of Hobitza seems to foreshadow certain elements of Brancusi's *Table of Silence*, while the porch of the same church of Hobitza is sustained by wooden pillars bearing a surprising resemblance to the rhomboids of Brancusi's *Endless Column;* the same motif is often to be found in Romanian countryside cemeteries as well on the graves of lads and bachelors ; translated in wool and colours, it also occurs as a motif in peasant carpets.

Finding himself alone in cosmopolitan Paris, Brancusi naturally felt the lack of his rustic and familiar environment and the need of re-creating in his studio something of the peasant setting and atmosphere: "Brancusi's room, silent", as John Updike inspiredly put it in his prose poem *Archangel*, — a room with no heating pipes or urban stoves, but including in a corner a peasant hearth built with his own hands, a cast-iron kettle (in which he would cook Romanian peasant meals) lots of other functional objects (stools, tables, etc.), up to a superb peasant porch he had carved as a symbolic guardian of his Parisian abode. These objects, — designed, modelled and shaped by the sculptor himself should be considered, and not without good reason — as unique artifacts. After all, by the artist's last will, the studio with everything it contained, has been turned into a little museum now to be found in the Musée d'Art Moderne.

Stored somewhere in the deep recesses of his soul, Brancusi's childhood recollections have undoubtedly played the part of a particularly rich subliminal deposit in his crucial departure from academism. The Romanian winters and their heavy snows which, as a boy, he would mould in various figures and shapes, should also be considered as part and parcel of those dearest reminiscences. In a letter of 1935, the sculptor was confessing a Romanian correspondent his great desire "to come home again, to see the whiteness of our heavy snows covering the land, a landscape I have not seen since the time I was a boy".

The moment when, once for good, Brancusi broke the banality of academic clichés, the secret creative resources he resorted to must have been the ones he had at hand, that wealth of memories veiled in his inmost artistic sensibility, the early recollection of the sky and landscape of his homeland ; in our opinion it is refining such images that Brancusi drew the remarkable sense of balance, harmony and measure which is the unmistakable stamp of his genius.

The metaphor proper to illustrate Brancusi's singular case would be that of a tree having taken firm roots in a rich soil where its seed first sprouted, later coming to spread its sap green branches over new provinces, where a warmer sun stimulated and helped the blossoming forth of its flowers and fruit.

By this token, had Brancusi remained in his country, it is probable that he would not have been in a position to play his part in the upheaval and re-setting of artistic values within the framework of contemporary sculpture: it is the Parisian milieu that stimulated in him not only the spirit of discovery, but also his turning to good account of the secret — one would be tempted to say archaeological — resources the young man had inherited from his forefathers.

Oddly enough, a long time after Brancusi's œuvre was closed, an exciting coincidence was that excavations made in the Romanian provinces of Dobrogea and Transylvania (Cernavodă and Baia Crișului) later in the southern bank of the Danube too (Lepenski Vir, in Yougoslavia) — brought forward the surprising discovery of some sculptures bearing curious similitudes to the *Wisdom of the Earth*, and to *The Kiss*. In this connection we know that André Malraux went so far as to draw a casual parallel between the pre-historic Venus of Lespugue

https://biblioteca-digitala.ro

and Brancusi's *Portrait of Nancy Cunard*, — the so called "Sophisticated Young Lady"

It must be said in their praise that it is the merit of some outstanding writers of our century who, better than many an art critic or scholar, have felt and identified the strong autochthonous vein in Brancusi's works.

One of the first voices was Ezra Pound's in an essay on Brancusi written in 1921. One year later, Carl Sandburg had the following lines in his poem entitled *Brancusi:* "he knows them so far back he knows where they came from and where they are going; he is fathoming down for the secrets of the first and the oldest makers of shapes". Last but not least there was James Joyce, who had made the acquaintance of Brancusi on the occasion of the portraits the Romanian artist drew for him: "The movements which work revolutions in the world are born out of the dreams and visions in a peasant's heart on the hillside. For them the earth is not an exploitable ground but a living mother. The rarefied air of the academy and the arena produce the sixshilling novel, the music-hall song, France produces the finest flower of corruption in Mallarmé, but the desirable life is revealed only to the poor of heart, the life of Homer's Phaeacians". Making of Joyce's words the frontispiece of her monograph on Brancusi, Carola Giedeon Welcker (who had the rare privilege of knowing both Joyce and Brancusi) has inspiredly pointed to a plausible subtext for the above quoted exerpt from "Ulysses": no doubt, the artist for whom "the earth is a living mother" could be Brancusi.

In France the first to have intuited the artist's autochthonous roots was Paul Morand, who saw in Brancusi the least "Parisian" of all Romanians.

ON THE QUICK SANDS OF ETERNITY

Brancusi's *Column* in Tîrgu Jiu actually attains ultimate perfection both in point of impact strength and of symmetry. In a course of lectures delivered at the Zürich Polytechnical Institute, Professor Siegfried Giedeon provided a scientific demonstration of the sculptor's astounding engineering accuracy in the design of the *Endless Column*, in his own words, "a celestial tree including in its structure all partial symmetries known to the human mind".

Brancusi's opinion with regard to the Tîrgu Jiu *Column* was recorded by Malvina Hoffman and is very relevant: "Nature creates plants that grow up straight and strong from the ground", he said, "here is my column, it is in the beautiful garden of my friend in Romania. Its forms are the same from the ground to the top, it has no need of pedestal or base to support it, the wind will not destroy it, it stands by its own stength, like" . . . And here Malvina Hoffman added: "Like a giant cactus in our California desert". "Yes", Brancusi said, "that is so". And pursuing his explanation, he had a keen insight curiously portending McLuhan's later views on art as anti-environment. Brancusi's words were: "I hope to see this installed in Romania; it is thirty meters high and you know that my friend there once told me that he had never been aware of the great beauty of his garden until he had placed my column there: it had opened his eyes . . . that is what we artists are here for . . . To reveal beauty".

Prior to the erection of the *Endless Column* Brancusi made several explorations and measurements on a place known as the "Hay Market" ("Tîrgul Fînului"),

https://biblioteca-digitala.ro

a vast plateau chosen for this purpose in Tîrgu Jiu; the sculptor took photographs of the landscape from various angles and at different hours of the day and sketched in ink the outline of the *Column* directly on the photograph, in different positions or set in diverse elements of surrounding. Such a concern with the environment demonstrates that Brancusi also had the inborn talent of an architect and urbanist. This is how he himself explained his viewpoint "the erection of any monument depends upon the place chosen for the laying of its foundations; upon the way in which the sun will rise and go down above it, upon the entire environment. It is only after contemplating these elements that one may embark upon the task of studying the future form and of selecting the materials; the form should be a perfect match to the surrounding natural landscape: the traits of its monumentality necessarily depend on the characteristics of the environment".

In the familiar homeland landscape of his childhood, the *Endless Column* was thus to fulfill one of Brancusi's dearest wishes. "Brancusi dreams of embellishing vast open spaces with a gigantic monument which shall speak a language intelligible to all beholders" — Clive Bell wrote in 1926.

In spite of the philosophical paradox contained in its very title, Brancusi's *Endless Column* speaks indeed a language intelligible to all beholders: oddly enough one of the first qualities that emerge from its contemplation is an extraordinary sense of earthy vitality fusing unmistakably with a sense of transcendental involvement. Yet, this attribute is far from generating a feeling of awe-inspiring mystery in the on-looker: rather than infinity, Brancusi's *Column* suggests the notion of its title, that of endlessness. A statement of the artist drawing an implicit comparison with the Egyptian Pyramids is, in this connection, illuminating: "Even the Pyramids end somewhere in a point", Brancusi said. "My *Column* need not end anywhere, but can go on and on . . . The surfaces ought to look as though they went on forever, as though they proceeded out from the mass into some perfect and complete existence".

One of the most striking aspects of the *Endless Column* is the fact that starting upwards, as it were, directly from the ground it ends in a plane, horizontal surface which tops its last half rhomboid: lit from a different angle, the *Column* might thus be looked upon as a towering pedestal supporting the dome of heaven.

Brancusi's *Column*, 29.33 metres tall, is composed of fifteen full elements threaded like beads over an internal steel pole topped by the already mentioned half-element with another half rhomboid at its base. Beyond the sense of "eternal thanksgiving" to the heroes having laid down their lives in defence of the fatherland, Brancusi's *Column* conveys a more general feeling, such as that of a litany piercing to the heavens, linking human transitoriness to the infinity of life. This effect has been described by Pierre Francastel in the following words:

"Elle matérialise le pouvoir de l'homme à mesurer l'éternel. Cet homme qui rejette la Renaissance retrouve le pouvoir des anciens et de Brunelleschi à géometriser l'espace".

A "heavenly tree", or even, as Mircea Eliade put it, "axus mundi", Brancusi's towering *Column* is a lofty vertical hyphen connecting the earth to the skies.

Another attribute of this unique artifact "harpooning" the heavens is the variety of its visual connotations in space.

https://biblioteca-digitala.ro

Depending on the one hand on the hour of the day, the season of the year, or the luminosity of the sky, on the other hand on the distance or the angle of vision, the *Endless Column* will surprisingly strike the eye in different ways, suggesting an entire range of ascensional cadences, up to the illusion of a rhythm in movement, resulting from the interplay between the gradual approaching motion of the beholder and the jagged corners of the *Column* as seen from below and from very near. The magic of such a varied and unexpected set of angles of vision can hardly be grasped even in the best photographs of the *Column:* as one walks around it, its proportions seem to undergo unending series of changes; such a wealth of optical impressions and illusions is the result of the artist's supreme skill in the management of his original design, releasing an extraordinary sense of breathing, elevation and organic dynamism, all in all a spell-bounding poetical revelation. However long its further contemplation, such an achievement provides at first sight an undeniable proof of Brancusi's aphorism "Art must give suddenly, all at once the shock of life, the sensation of breathing".

Late in 1951, when practically at death's door the sculptor was no longer able to work or to travel, he welcomed nevertheless a proposal for having a huge 61 metres steel column of his erected in Chicago, on the shores of lake Michigan. A heart-gripping exchange of letters stands witness to Brancusi's last cherished but unfulfilled chimera.

The idea of the project was to be resumed in France, on the occasion of a debate about the prospects of decorating the new Place Fontenay, where an *Endless Column*, "Symbole de synthèse de la Matière et de l'Esprit" should have been erected in the immediate neighbourhood of the UNESCO Palace, alongside of sculptures by Henry Moore, Jean Arp, and Miro. However, Brancusi's stately masterpiece was to remain uniquely related to the ground of his native homeland . . .

To come back to the year when the *Endless Column* was erected, Brancusi availed himself of the opportunity to convince his commissioners that two more monuments should supplement the original order. That is how the *Table of Silence* and the *Gate of the Kiss* came into being.

Brancusi's maieutics in explaining to Malvina Hoffman the design and meaning of the Tîrgu Jiu *Gate* has been recorded as follows: "Do you recognize the patterns on the stone?" Brancusi asked his interlocutor. "What do you see in them?" "I see the form of two cells that meet and create life . . .like the revelation I once saw though a microscope when I studied embriology. The beginning of life. . . through love. Am I right?" "Yes, you are", he answered. And then went on: "These columns are the result of years of searching; first came this group of two interlaced seated figures in stone . . . Then the symbol of the egg; then the thought grew into this gateway to a beyond. And now I shall develop these figures in the patterns above the gateway. Do you recognize them?"

To another interlocutor who seemed puzzled and was asking more questions about the circular motif on the columns of the *Gate*, Brancusi is reported to have said:

"Can't you see the two eyes? Here are the profiles of the two eyes. These two hemispheres are a representations of love. What is left after life is over? Mainly the memory of the once cherished eyes. What is left after love is over?

https://biblioteca-digitala.ro

Mostly the recollection of the look in the eyes once beloved". And then to conclude: "These profiles of eyes stand for the merging into one another of man and woman through love".

The obsessive spheres carved in the columns of the *Gate of the Kiss* actually combine the suggestion of the germinal male and female cells with the connotation of some sort of huge eyes, one of Brancusi's favourite motif, to be read as a reccurrent theme in other of his previous works too, first and foremost in the *Mlle Pogany* cycle. The *Gate of the Kiss* however is the most spectacular and parabolic treatment of this subject, whose earliest roots are to be found in the design of the Montparnasse *Kiss*.

The third element of the Tîrgu Jiu ensemble, the *Table of Silence* lies at the bottom of a long alley, cut across the public park, in the way of an axis running from the banks of the Jiu river, through the *Gate of the Kiss*, up to foot of the *Endless Column*. The shaded walk is edged with 24 stools each of them made up of two half-modules resembling the rhomboid theme of the *Endless Column*. Composed of two massive stone cylinders, encircled by twelve round stools, the *Table* arouses a comparison with Brancusi's own plaster table in his Parisian studio. As a matter of fact the round table is not unfrequent in Oltenian peasant households and the altar in one of the churches of the artist's native village bears definite resemblance to Brancusi's *Table* in the park of Tîrgu Jiu. Surrounded by twelve stools, the *Table of Silence* may be considered as a Christologic metaphor, the stools standing for the twelve Apostles. Other hypotheses hold that the encircling elements might also stand for the twelve months of the year or for the twelve hours of the day usually marked on sundials. A fact that should not be overlooked is that the Tîrgu Jiu ensemble was conceived and planned as a monument of pious rememberance for the nation's heroes, who had laid down their lives in the fiery battle for the defence of the Jiu defile in the campaign of 1916. One is led to conclude that the link between the banks of the Jiu river on the one hand — in a sense a Lethe, whose waters had been reddened by the blood of the defenders resisting German invasion — and the two other parts of the ensemble in Tîrgu Jiu, on the other hand, must needs have had, in the artist's mind, the purport and connotation of religious atonement and sacrifice; hence also the legitimate conclusion that the *Table of Silence* should, in a way, be considered a true replica of an altar.

Having reached the terminal point of the Tîrgu Jiu ensemble, a place inviting reflexion and meditation and so, an useful starting point for final considerations, one of the most striking evidences is the limited number of volumes and shapes involved in the design of this work: all in all, the limited number of features in the *Table* has one single relative match in Brancusi's oeuvre: it is not accidental that that one should be the *Sculpture for the Blind*. Closing indeed for the outside one's *eyes*, hushing on the other hand the excess of *speech*, it is to the perceptual resources of the inner soul that Brancusi's most intriguing and among the most perfectly shaped achievements seem to appeal: the implications of a parallel between the Table of *S i l e n c e* and the Sculpture for the *B l i n d* are numerous and far-reaching. Most significantly both convey a sense of unparalleled quantitative barenness and numeric simplicity, their formal features having been reduced to sheer essence.

But hermetically condensed in these two works, the characteristic of numeric economy is also one of the distinctive features of Brancusi's oeuvre as a whole. Surprisingly, Brancusi's works in existence amount to some two hundred objects

https://biblioteca-digitala.ro

only, out of which a good number are reworkings of one and the same prototype. It is in these workings and reworkings that the artist's creative activity has been mostly concentrated and these are surprisingly few: *The Kiss*, *The Muses*, the portraits of *Mlle Pogany*, the children's *Heads*, the *Fish*, the *Ovoids*, the *Birds* and the *Endless Columns*.

How is Brancusi's achievement to be looked upon in the light of such an astonishing poverty of titles and themes? One should not take such an objection for granted, as matters are far from being so straightforward; the artist's striving for sheer essence is not to be taken for a penury of invention, nor the limited number of themes for spiritual or artistic indigence.

Brancusi's achievement was very well emphasized in a concise definition given by Eugène Ionesco: "folklore sans pittoresque, réalité anti-réaliste; figures au-delà du figuratif; science et mystère; dynamisme dans la pétrification; idée devenue concrète, faite matière, essence visible; intuition originaire par-delà la culture, l'Académie, les Musées".

Paradoxically enough, the first quality emerging from a general consideration of Brancusi's total oeuvre is indeed — in spite of its reduced number of titles — an extraordinary sense of richness and substantiality. Beyond his miraculous capacity of an innovator, beyond his qualities of a revolutionist and forerunner, Brancusi's achievement seems thus to lie in the unsurpassed wealth of communication he proved able to concentrate in a limited number of superlative artifacts, patiently refined during a life-long effort, to the threshold of absolute perfection.

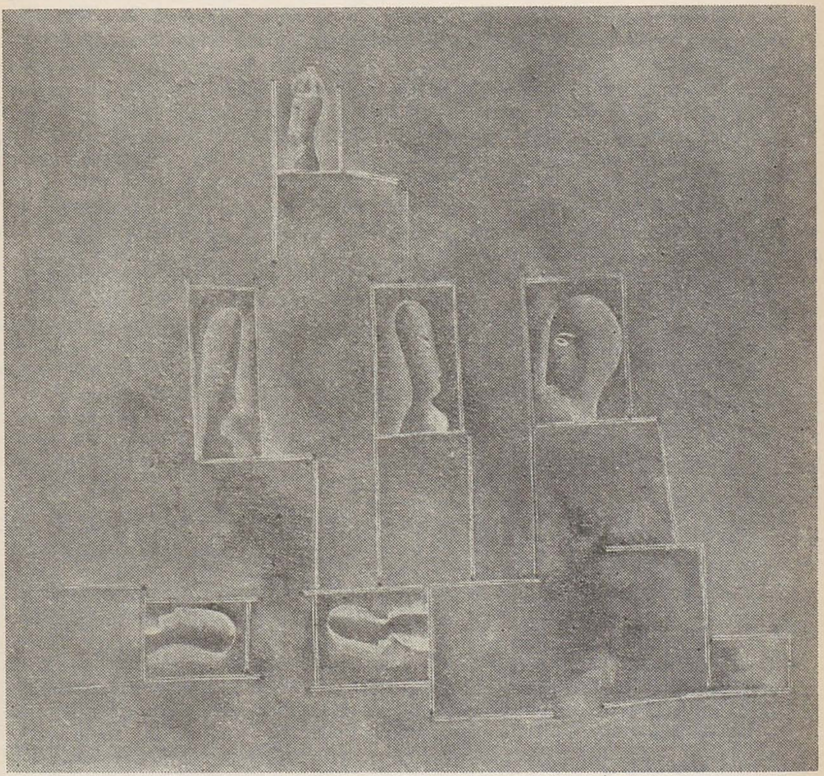
All in all, this should be the true explanation of Brancusi's performance, the victory of a man who having thrown an ounce on one pan of the balance, has managed to overturn the scale setting for good the tide in his favour.

As to his own opinion about himself, that was aphoristically voiced in the following words: "I merely took a few steps toddling on the quick sands of eternity . . ."

That extraordinary happening took place at a time when, roughly speaking, the century was in its teens and the artist a young man of thirty one. Yet, the surf of that moment keeps scouring the ocean of art to this day.

Translated by ANDREI BREZIANU

https://biblioteca-digitala.ro



Prima expoziție a unui român în Mexic

In Mexicul aztec mesajele erau de obicei « explicate » prin desene, alergătorilor care le purtau li se adăugau desenatori — cînd era vorba de misiuni importante. In delegația trimisă de Moctezuma, Fernando Cortès fu surprins să vadă apărînd, la Vera Cruz, « mai mulți pictori inteligenți și dibaci, care făcură desene foarte fidele, adevărate portrete »: al său, al căpitanilor și soldaților, dar și desene după corăbii și ghiulele, după caii și ogarii spaniolilor. Cu elocvență insolită, o astfel de situație proclamă aproape emblematic destinul de comunicabilitate din care se împărtășește imaginea: funcția ei ireductibil *conectivă*. Și, pornind de la ambasadorii-desenatori, putem visa, în chip simetric, la desenatorii-ambasadori: vreau să spun, purtînd « memoria pămîntului » lor ca un mesaj anume încredințat de către obștea căreia îi aparțin, pentru a-l face cunoscut pe meleaguri îndepărtate.

La întîia expoziție a unui român în Mexic, asemenea înțelesuri ne răsar firesc

https://biblioteca-digitala.ro

el instituto nacional de bellas artes
embajada de la república socialista de rumania

se complacen en invitar
a usted a la exposición

óleos de

dan hatmanu

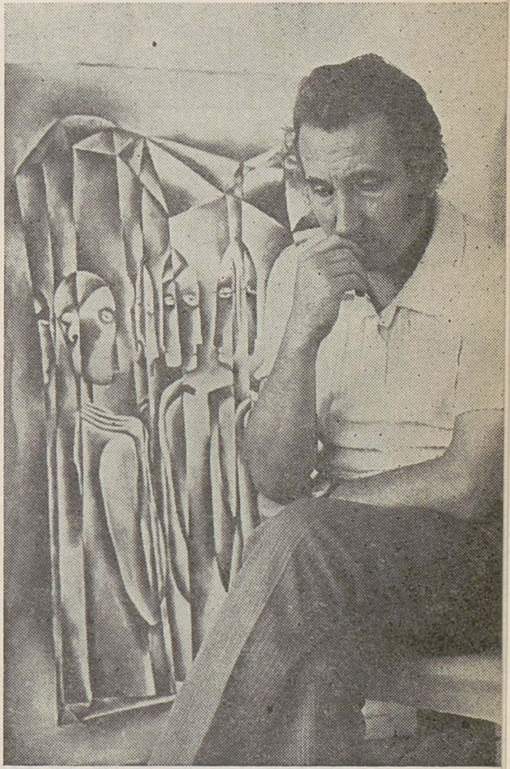
"hombre y sentimiento"

que se realizará del
viernes 16 de mayo
al martes 10 de junio
a las 19.30 horas en la

galería chapultepec
niza nº 66

méxico, d. f., mayo de 1975

la directora
ma. auxilio salamanca



în minte. Gest deschis, de explicită comuniune, designîndu-se sub emblema « *Hombre y sentimiento* », « gînduri împărtășite » — ale insului « sincron » și totodată « el însuși », care e artistul, — expoziția lui Dan Hatmanu organizată la Ciudad de Mexico inițiază un drum de legături culturale pe care le dorim cît mai stimulator diverse, cît mai aprofundate. Cum cadrilajul egal al vechilor orașe aztece — chiar al Tenochtitlanului, capitala, suspendată ca Veneția pe ape — se întîlnește neașteptat cu spiritul metodic care dictează quadratura urbanisticii romane, peste violența contrastelor care separă e loc pentru calmul contemplativ care să propună meditației întîlniri revelatoare. Cu anume melancolică egalitate, cu jocul lor de griuri reținute, desenele lui Dan Hatmanu par să întrevadă în « puterea timpului » — e titlul uneia din lucrări — promisiunea unor bogății interioare pe care rețelele insidioase ale graficii au a le captura intacte : la fulgerul prelung, cu plenitudine benefic, al confruntărilor dintre civilizații.

D. H.

https://biblioteca-digitala.ro

Manifestări muzicale românești în lume

Chiar de la începutul lui, anul acesta s-a arătat deosebit de fast manifestărilor muzicale românești care — judecînd după ecourile presei și semnăturilor cu autoritate din diferite țări precum și după afluența din sălile de mare tradiție și prestigiu în care aceste manifestări s-au desfășurat — au fost pe cît de numeroase pe atît de substanțial reprezentative și strălucite.

Astfel, în zilele de 15, 17 și 19 ianuarie, a avut loc la Stockholm, în vasta aulă a palatului Konserthuset — în care se desfășoară în fiecare an solemnitatea remiterii premiilor Nobel — prezentarea integrală, sub formă de concert, a operei *Oedip* a lui Geoge Enescu, cîntată de interpreți ai Operei Române din București în frunte cu David Ohanesian, Valentin Teodorian, Zenaida Pally acompaniați de corul Operei din Stockholm și de Orchestra Filarmonicii Suedeze, sub bagheta dirijorului Mihai Brediceanu. În cele trei seri, interpreții, ca și creația capitală a marelui compozitor, au fost răsplătite cu îndelungi și repetate ovații.

La 31 mai, cu prilejul *Zilelor Internaționale ale Teatrului*, desfășurate în Berlinul de Vest, au fost prezentate — în cadrul unui spectacol intitulat « Dialog » — dansuri create de Miriam Răducanu și de formația alcătuită de inteligenta coregrafă română, pe muzica secvențelor concertante *Jocuri* de Anatol Vieru. În seara următoare, a avut loc un recital dat de Miriam Răducanu și de formația sa.

Reamintim că aceleași *Jocuri* fuseseră prezentate în aprilie 1974 în cadrul unui concert simfonic la Stockholm, cu concursul tinerei pianiste Liana Șerbescu. În septembrie 1974, tot la Stockholm, apoi la Helsinki, a fost prezentat un spectacol de balet creat de balerina și coregrafa Alexa Mezincescu pe diferite compoziții simfonice sau de cameră ale lui Anatol Vieru.

În seara de 7 iunie a acestui an, Asociația Culturală România « George Enescu » din Montreal (Președinte, profesorul Mircea Manole și Vicepreședinte, Ștefan Hagiu) a organizat, cu concursul Facultății de Muzică a Universității Quebec, un mare concert, cu prilejul împlinirii a douăzeci de ani de la moartea marelui nostru muzician. Concertul a avut loc în sala de festivități și spectacole a Universității din Montreal. În programul executat de cei mai reputați artiști din Canada, au figurat: Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Anatol Vieru, Mircea Manole și, bineînțeles, în mod masiv, Enescu.

Luxuosul *Caiet-program*, distribuit asistenței în seara concertului, se deschide cu un mesaj adresat românilor din Canada, de către guvernul canadian, prin pana ministrului Jean Bienvenue, din care desprindem următoarele rînduri:

« Dumneavoastră ne aduceți nu numai o moștenire milenară, ci și toată originalitatea acumulată de-a lungul veacurilor în ținuturile României de astăzi. Doresc ca săptămîna aceasta culturală românească să cunoască tot succesul pe care îl merită ».

Programul mai cuprinde un amplu tablou sinoptic al momentelor fundamentale ale istoriei și civilizației românești reprezentate de evenimente cruciale precum și de o serie de personalități ce au afirmat geniul poporului nostru, în toate domeniile, de la Nicolae Olahus și Dimitrie Cantemir, pînă la Hermann Oberth și Henri Coandă și de la Emil Racoviță, Eminescu și Brâncuși, pînă la Ionel Perlea și Țuculescu.

La sfîrșit, se află un colorat articol despre Muzeul Satului din București și un amplu studiu intitulat *Mînăstiri unice în felul lor*, semnat Ștefan Hagiu.

Caietul-program este redactat în limba franceză. Cu același prilej comemorativ a fost organizată o expoziție cu un bogat și interesant material trimis de Muzeul George Enescu din București. O secție a expoziției a fost consacrată artei românești contemporane.

https://biblioteca-digitala.ro

La inaugurare a fost prezent și ministrul Jean Bienvenue.

Manifestările muzicale românești cele mai numeroase au avut drept cadru *Festivalul de Primăvară din Paris*, caracterizat de conducătorul lui artistic, Antoine Goléa, drept « un evantai deschis muzicii din întreaga lume ».

Acum doi ani, cînd a fost creat acest Festival care avea să cunoască, de îndată un mare și justificat răsunet, cunoscutul muzicolog Bernard Gavoty, membru al' Institutului, scria în *Le Figaro:* « Lăudat fie Antoine Goléa și lăudați fie și cei ce s-au hotărît să-i încredințeze conducerea artistică a Festivalului: datorită lui vom avea prilejul să ascultăm mai des adevărată muzică ».

Într-o recentă scrisoare trimisă lui Romeo Drăghici, inimosul director și adevărat părinte al muzeului George Enescu din București, același Gavoty scria: « nu vă puteți închipui însuflețirea și strădania depusă de Antoine Goléa pentru a face cu adevărat cunoscut pe marele compozitor Enescu și a prilejui muzicii și muzicienilor români cît mai multe posibilități de a fi prezenți, datorită Festivalului, în atenția mondială ».

La unul din primele concerte din cadrul Festivalului *Primăvara la Paris*, care a avut loc la *Théâtre des Champs Elysées*, considerat drept centrul muzical cel mai reputat al Parisului, concert în al cărui program erau cuprinse Simfonia a 2-a a lui Darius Milhaud și cinci piese simfonice de Schönberg, s-a executat și Suita pentru pian și orchestră, *Jocuri*, de Anatol Vieru; dirijor, Daniel Chabran, solistă, Liana Șerbescu.

Cîteva zile mai tîrziu, la același *Théâtre des Champs Elysées*, Mihai Brediceanu dirija Simfonia a VI-a de Bruckner. Iată ce scria criticul muzical Claude Pascal despre acest concert:

« Cea de a șasea simfonie a lui Bruckner, în la major, superb interpretată de Orchestra Națională a Franței, dirijată de Mihai Brediceanu, ne oferă o primă mișcare generoasă în care muzica se desfășoară în largi planuri, un adagio cu amplă respirație, foarte liric, un scherzo fantast, care te prinde ca într-un vîrtej și un final care începe tainic dar care curînd ia un accent eroic. Conducînd fără baghetă, pe dinafară, deși cu partitura deschisă pe pupitru, Mihai Brediceanu dovedește o puternică prezență. Gesturile lui sculptează spațiul în chipul cel mai eficace ».

La 31 aprilie, la concertul dat la *Théâtre de la Ville* (fostul *Théâtre Sarah Bernhardt*) de admirabila *Orchestre de Paris*, cu concursul Corului Universității din Paris, concert dirijat de Mihai Brediceanu, programul a cuprins: o simfonie de Joanna Bruzdowicz, Concertul Nr. 3 pentru pian și orchestră de Béla Bartók (solist Jean-Philippe Collard) și Simfonia a 3-a în do major, cu cor, de George Enescu.

Iată ce scria în Figaro, cu acest prilej, Clarendon (B. Gavoty) sub titlul: *Simfonia nu a murit:* « Simfonia n-a murit; urmează scrisoare — aș putea spune parafrazîndu-l pe Zola. Scrise la depărtare de două secole, două simfonii îmi dau dreptate: prima este aceea a lui Daniel-Lesur, simfonie *de umbră și lumină*. Cea de a doua, de care voi vorbi în primul rînd, este a treia simfonie, cu cor, a lui George Enescu. Supraabundentă, cu o scriitură riguroasă și de un lirism insațiabil, ea mi-l evocă pe compozitor, ale cărui amintiri le primeam în 1950. Ca să mă documentez, mă duceam regulat la el în micul lui apartament din rue de Clichy. Soneria zbîrnîia; compozitorul venea să-mi deschidă, gîrbovit, cu o privire care aducea cu aceea a lui Mounet-Sully. Cel puțin așa cum arată tragedianul în fotografii.

— Cum vă simțiți astăzi, scumpe maestre?

— Exist.

Aveai simțămîntul că te afli la Sofocle. Mă conducea cu pas nesigur, de bătrîn, pînă în încăperea care-i servea și de cameră de lucru, și de salon și de sufragerie. În fața ferestrei se afla o masă acoperită cu cristal șlefuit. O sugativă mare, verde,

https://biblioteca-digitala.ro

acoperea partitura la care lucra. În timp ce stăteam de vorbă, deodată Enescu ridica un colț al sugativei și, cu creionul, adăoga un arabesc, rectifica o nuanță, îndrepta o melodie:

— Sînt mereu muncit de teama că ceva totuși lipsește. Întocmai ca natura, am oroare de vid. Și îl umplu. Uneori prin mai mult decît ar trebui. Dar nu mă pot împiedica să mă frămînt...

Din această frămîntare s-a născut această a Treia Simfonie, superbă, pletorică, fremătătoare de teme împletite, de contra-cînturi dîndu-și replica, plină de elanuri, de destăinuiri, de explozii, de focuri de artificii, pînă în clipa în care vocile omenești, preluînd ardoarea viorilor, înalță imnuri de vocale extaziate. Sub mîngîierea lor, un lung freamăt de iubire se avîntă spre stele și orchestra punctează cu murmur de contrabas, sfîrșitul unui vis. Ca să împrumut o expresie de predilecție a lui Rubinstein, voi spune că este « insuportabil de frumos ». Și, odată mai mult, trebuie să felicităm pe Antoine Goléa pentru Primăvara sa muzicală, exemplar de eclectică ».

În altă notă, Clarendon, recapitulînd săptămîna muzicală, adaugă: « Cîteva cuvinte încă pentru a lăuda fervoarea cu care dirijorul Mihai Brediceanu a făcut să fie aclamată, la *Théâtre de la Ville*, a treia Simfonie a lui George Enescu ».

La 24 iunie, tot în cadrul Festivalului, *Asociația Prietenilor lui George Enescu* a organizat un concert comemorativ la *Théâtre* 347 din rue Chaptal. În program au figurat: Sonata în Fa diez, opus 24, No. 1, pentru pian, executată de Monique Haas, apoi suita *Impresii din copilărie* opus 28, pentru vioară și pian, și Sonata no. 2 pentru vioară și pian, executate de Geneviève Joy și Marie-Claude Theuvenet.

Tot în luna iunie, în cadrul unui concert de muzică de cameră, formația Parrenin a executat, cu multă strălucire, Quartetul opus 82, no. 2, în do major.

La începutul lunii iunie, muzicologul Viorel Cosma, profesor la Conservatorul din București, a făcut la Institut (secția de Belle-Arte a Academiei Franceze) o expunere asupra triplei personalități a lui George Enescu, evocînd darurile sale excepționale de violonist, dirijor și compozitor, definind legăturile lui cu marea muzică și cultură franceză. Comentînd această expunere, într-o notă din *Le Figaro*, intitulată *Enescu, tragicul*, Bernard Gavoty, scria:

« Întocmai ca și Liszt, Enescu a suferit de succesul care, copleșind pe virtuoz, frustra pe compozitor. Omul care s-a măsurat cu *Oedipul* lui Sofocle și care a creat una din cele mai puternice drame lirice ale veacului nostru (de ce oare nu se mai reia la Opera din Paris?) socotea jalnic să se încrînceneze pentru desăvîrșirea unei trăsături de arcuș sau pentru cizelarea unui tril. Să ne închipuim numai pe autorul miraculoasei *Sonate pentru vioară și pian în stil românesc*, pierzîndu-și timpul său prețios ca să desăvîrșească execuția sonatei altcuiva! Cînd avea încă atîtea lucruri de spus, Enescu a fost un om sfîșiat, un om care aspira din toată ființa lui doar să creeze și care nu a putut să îndeplinească decît în mică măsură această pasiune a vieții lui. Această tragedie ar fi putut fi și ea scrisă de Sofocle ».

I. Ig.

Corectura LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

https://biblioteca-digitala.ro

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

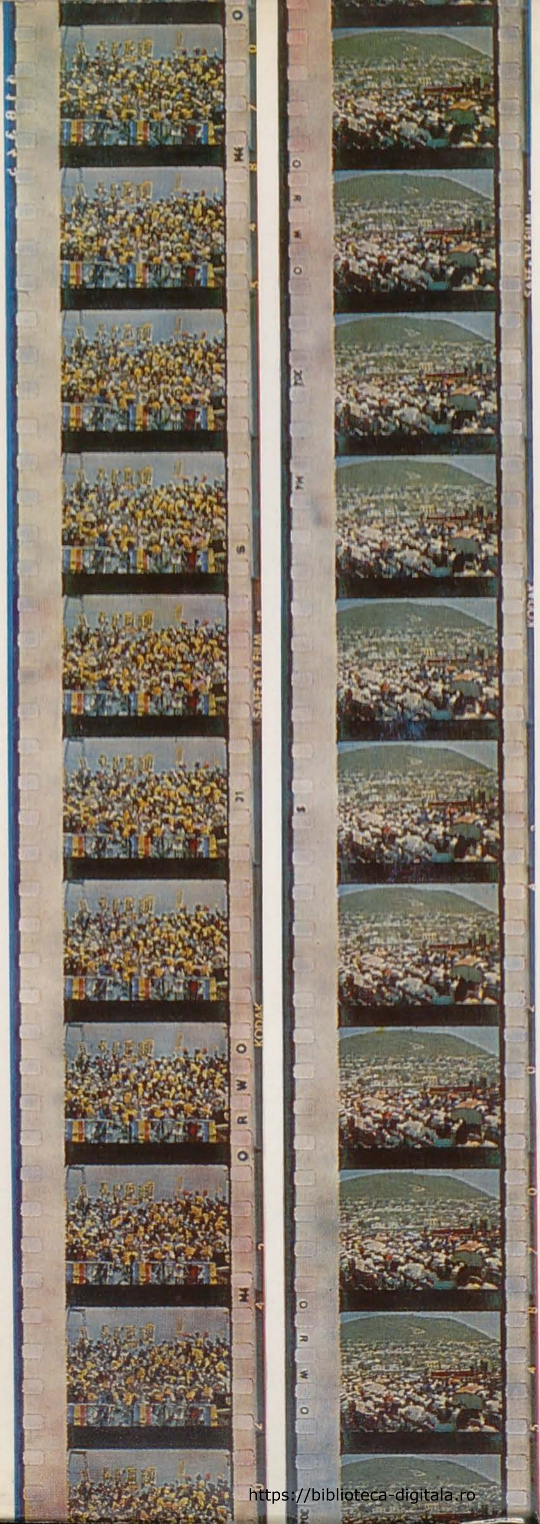
Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 50.71.28
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA KISELEFF, 10 — TEL. 18.33.99
BUCUREȘTI

Lei 14

43 804

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro